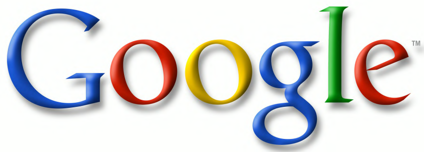
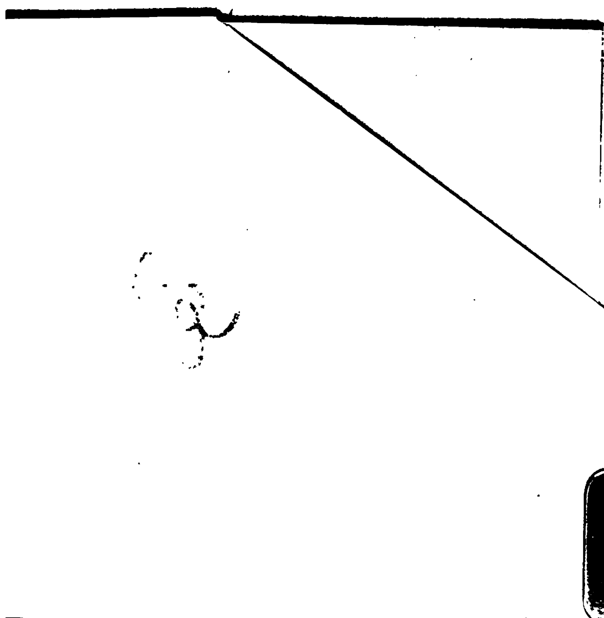
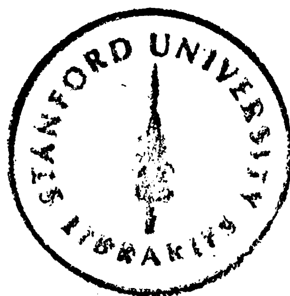







STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Baskin

В. С. БАСКИНЪ.

РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.



I.

А. Г. Рубинштейнъ.

(Очеркъ музыкальной дѣятельности.)

Изданіе П. Юргенсона.

МОСКВА.
Типографія Э. Лисснеръ и Ю. Романъ, Арбатъ, д. Платонова
1886.

Дозволено цензурою. Москва, 13-го января 1886 г.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

А. Г. Рубинштейнъ *).

(Очеркъ музыкальной дѣятельности.)

I.

Имя знаменитаго виртуоза и композитора Антона Григорьевича Рубинштейна уже давно гремитъ не только у насъ и на западѣ Европы, но и въ Америкѣ; оно давно уже популярно и въ Старомъ, и въ Новомъ Свѣтѣ; не только музыкальный міръ, для котораго это имя стало нарицательнымъ, но и всякій маломальски интелигентный человѣкъ, не говоря уже о любителяхъ музыки, безъ сомнѣнія, слыхалъ его или о немъ. Въ видахъ такой обширной извѣстности Антона Григорьевича, задача человѣка, который пожелалъ бы сдѣлать біографическій очеркъ его жизни въ связи съ обзоромъ его дѣятельности, значительно осложняется тѣмъ обстоятельствомъ, что каждый въ правѣ ожидать чего-нибудь необыкновеннаго, новаго; интересъ и любовь публики къ этому обаятельному имени слишкомъ велики, чтобы довольствоваться обыкновенной журнальной статьей. А между тѣмъ останавливаться подробно на всѣхъ его произведеніяхъ, сдѣлать

*) Статья эта была напечатана въ журналѣ „*Русская Мысль*“ (1885 г. Январь и Сентябрь).

надлежащую оцѣнку всей совокупной его дѣятельности, опредѣлить его положеніе и значеніе для искусства вообще, и въ особенности для нашего, теперь почти невозможно: композиторъ живъ и можетъ подарить насъ еще многими произведеніями, тѣмъ болѣе, что онъ чрезвычайно плодовитъ и далеко еще не старъ; далѣе, хотя трудно ожидать, чтобы г. Рубинштейнъ, выработавшій путемъ изученія и опыта извѣстный взглядъ на искусство, которому онъ съ такой честью служитъ, перемѣнилъ его или же отступилъ отъ извѣстныхъ созданныхъ имъ себѣ идеаловъ, но въ видахъ одной лишь *возможности* такого отклоненія, котораго, повторяемъ, нельзя ожидать, біографу уже рисковано сказать свое окончательное мнѣніе, а тѣмъ болѣе рѣшить вопросъ о мѣстѣ, которое долженъ занимать композиторъ у насъ. Кромѣ того, вопросъ о пристрастіи въ ту или другую сторону, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда данное имя породило лагери и партіи, тоже долженъ играть не маловажную роль при обзорѣ и характеристикѣ его дѣятельности; малѣйшее уклоненіе вправо или влѣво даетъ другое освѣщеніе извѣстному факту или разбору и ставитъ пишущаго въ ряды pro или contra; быть по возможности объективнымъ — вотъ единственно возможный путь при такихъ условіяхъ.

Этотъ же путь, вмѣстѣ съ тѣмъ, надѣемся, избавитъ насъ отъ нареканій со стороны недоброжелателей Антона Григорьевича, которые могли бы выставить на видъ, что еще при жизни композитора мы уже даемъ и жизненный очеркъ, и обзоръ его дѣятельности. Подобный упрекъ едва ли основателенъ, если вспомнимъ, что на Западѣ такія явленія бываютъ сплошь да рядомъ; тамъ не только пишутся біографическіе очерки живущихъ выдающихся дѣятелей, но и памятники ставятся имъ при жизни; отчего же намъ не

ограничиться скромнымъ біографическимъ очеркомъ? Мы увѣрены, что какимъ бы онъ ни оказался слабымъ и недостаточно полнымъ, ибо о дѣятельности А. Г. Рубинштейна можно написать цѣлые томы, все же онъ будетъ имѣть нѣкоторый интересъ для извѣстной части читающей публики. Если же иные, вслѣдствіе какихъ бы то ни было побужденій, найдутъ этотъ очеркъ преждевременнымъ и слишкомъ поспѣшнымъ, то... рискуемъ только имъ не угодить.

Дѣятельность А. Г. до того разностороння и обширна, что приходится дѣлить ее на группы, чтобы какъ-нибудь оріенроваться въ этой массѣ произведеній. Во-первыхъ, Рубинштейнъ, скажемъ словами „новаторовъ", „феноменальный піанистъ"; во-вторыхъ, онъ композиторъ, давшій цѣлую литературу произведеній во всѣхъ родахъ композиціи, начиная съ фортепіанныхъ пьесъ и кончая камерной музыкой, симфоническими поэмами и операми; въ-третьихъ, онъ извѣстный педагогъ; если бы онъ даже ограничился однимъ только основаніемъ нашей музыкальной almae matris, — консерваторіи, — то и тогда его имя ужъ должно было бы быть внесено въ лѣтописи нашего искусства; далѣе, Рубинштейнъ — замѣчательный дирижеръ и рѣдкихъ достоинствъ аккомпаніаторъ, едвали имѣющій себѣ равныхъ у насъ; наконецъ онъ, какъ композиторъ, въ извѣстной области является своего рода реформаторомъ, основателемъ „духовной оперы". Но первое мѣсто во всей лѣстницѣ его дѣятельности для насъ, разумѣется, занимаетъ его творчество, т.-е. то громадное количество произведеній, которымъ онъ обогатилъ нашу музыкальную литературу; на ней-то мы болѣе всего и остановимся.

Конечно, говорить обо *всѣхъ* его фортепіанныхъ вещахъ, романсахъ, тріо, квартетахъ, квинтетахъ, симфоніяхъ, му-

зыкальныхъ картинахъ, басняхъ, ораторіяхъ, концертахъ, этюдахъ и операхъ нѣтъ никакой возможности въ бѣгломъ очеркѣ, да едва ли и представляется необходимость, въ видахъ того, что композиторъ можетъ еще значительно увеличить количество своихъ произведеній; для желающихъ же познакомиться со *всѣми* названіями его трудовъ, какъ изданныхъ и вышедшихъ въ свѣтъ, такъ и неизданныхъ еще, до 1883 года, прилагаемъ въ концѣ очерка подробный списокъ его произведеній, составленный нами при содѣйствіи завѣдующаго конторой музыкальнаго магазина г. Юргенсона, г. Паздерика, и расположенный по opus'амъ въ порядкѣ, въ которомъ они появлялись въ свѣтъ. Мы остановимся лишь на самыхъ выдающихся его произведеніяхъ, пользующихся особенной извѣстностью или же отличающихся своимъ характеромъ, предварительно раздѣливъ ихъ по группамъ; такихъ группъ можетъ быть пять: оперы, симфоніи, камерная и концертная музыка, романсы и ораторіи.

О жизни Антона Григорьевича много говорить не придется. Родители его занимались торговлей и владѣли значительнымъ состояніемъ въ Валахіи, но потеряли его въ процессѣ съ казной; они вынуждены были переселиться въ Москву, гдѣ открыли карандашную фабрику. Антонъ Григорьевичъ родился въ деревнѣ Выхватенцѣ, Волынской губерніи, близъ Яссъ, 18 ноября 1829 г., а младшій братъ его, достаточно извѣстный въ качествѣ первокласснаго піаниста и директора московской консерваторіи, нынѣ умершій, Николай Григорьевичъ, родился ужъ въ Москвѣ въ 1835 г. Первоначальнымъ музыкальнымъ образованіемъ обоихъ братьевъ занималась ихъ мать, женщина очень образованная и въ свое время извѣстная піанистка. Впослѣдствіи оба брата учились фортепіанной игрѣ у пользовавшагося въ то время большою по-

пулярностью піаниста, А. Виллуана (Willoing). Девяти лѣтъ отъ роду (1838 г.) А. Г. уже игралъ публично и съ большимъ успѣхомъ. Чрезъ годъ онъ отправился вмѣстѣ съ Виллуаномъ въ Парижъ, гдѣ игралъ предъ Ф. Листомъ, бывшимъ уже тогда въ полномъ блескѣ своей славы, который искренно предсказалъ ему великую будущность.

Въ 1844 г. оба брата увезены были матерью въ Берлинъ для усовершенствованія; здѣсь на молодые таланты братьевъ имѣли благодѣтельное вліяніе Мендельсонъ и извѣстный теоретикъ Денъ, у котораго также учился и М. И. Глинка и съ которымъ они стали заниматься, по совѣту и указанію Мейербера. Смерть отца, случившаяся въ 1846 г., заставила мать пріѣхать съ Николаемъ въ Москву, гдѣ онъ чрезъ нѣсколько лѣтъ поступилъ въ университетъ (1851 г.), а Антонъ Григорьевичъ остался въ Вѣнѣ, откуда вскорѣ отправился концертировать. До 1848 г., когда композиторъ переѣхалъ снова въ Россію, онъ уже составилъ себѣ громкое имя своими концертами, какъ виртуозъ и феноменальный піанистъ. Къ слову, отмѣтимъ отличительныя свойства его исполненія, чтобы потомъ не возвращаться болѣе къ этому предмету, пройти молчаніемъ которое невозможно въ видахъ его исключительныхъ качествъ, обратившихъ на себя всеобщее вниманіе и служащихъ до сихъ поръ предметомъ удивленія.

Обладая крайне мягкимъ, пріятнымъ туше́ въ piano, замѣчательной силой удара въ forte, необычайной техникой, для которой не существуетъ никакихъ преградъ, изумительной легкостью и вѣрностью исполненія всевозможныхъ трудностей, въ видѣ арпеджіо, гаммъ, пассажей въ октавахъ и пр., восхитительнымъ piano и pianissimo, громаднымъ вкусомъ и изяществомъ исполненія, Антонъ Григорьевичъ является еще къ этому истымъ *жрецомъ* искусства: въ его передачѣ

какъ своихъ пьесъ, такъ и произведеній величайшихъ корифеевъ фортепіанной литературы вы чувствуете то субъективное настроеніе, которое отождествляетъ исполняемое съ пережитыми авторомъ чувствами; онъ не только первоклассный исполнитель чужихъ произведеній, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и великій интерпретаторъ чувствъ, мыслей и настроеній, которыми проникнуты исполняемыя имъ вещи; въ немъ вы никогда не замѣтите того радостнаго чувства торжества надъ всѣми трудностями техники въ связи съ желаніемъ понравиться массѣ и вызвать единодушныя оваціи, которое такъ бросается въ глаза у *ремесленниковъ* искусства (Грюнфельдъ, Саразате); А. Г. Рубинштейнъ вдохновляется и творитъ, онъ самъ переживаетъ и страдаетъ... Оттого онъ и заставляетъ слушателей тоже переживать всѣ психическія перипетіи, волновавшія авторовъ исполняемыхъ имъ произведеній, оттого онъ такъ электризуетъ массу и вызываетъ оглушительные восторги ея и энтузіазмъ, не знающій предѣловъ; всѣ эти оваціи, аплодисменты, вѣнки и туши, сопровождающіе всегда и вездѣ его появленіе на эстрадѣ, — не болѣе, какъ слабое выраженіе благодарности за высокое эстетическое наслажденіе, доставленное его художественной игрой. Его изумительно щедро одаренная артистическая натура производитъ всюду на публику неотразимое очарованіе. Какъ замѣчательный художникъ, онъ въ каждую исполняемую вещь вноситъ нѣчто субъективное, никому, кромѣ него, несвойственное, почти неуловимое, но которое всегда чувствуется; онъ электризируетъ самыя апатичныя и даже немузыкальныя натуры. Эпитетъ „царь піанистовъ“ уже давнымъ давно за нимъ упроченъ вездѣ и повсюду. Его музыкальная эрудиція столь велика и обширна, что можно смѣло сказать: нѣтъ такого выдающагося музыкальнаго произведенія во всей фор-

теніанной литературѣ, котораго бы онъ не игралъ или не зналъ. Изъ всѣхъ извѣстныхъ піанистовъ, не исключая и Бюлова, Лешетицкаго, Ментеръ, Кеттена, Брассена и др., одинъ лишь Евгеній д'Альберъ нѣсколько напоминаетъ его. Впрочемъ, кому не извѣстна его игра, кто имъ не восторгался и кому онъ не доставлялъ высокихъ минутъ наслажденія?

Эти же качества не оставляютъ А. Г. и во главѣ оркестра, какъ дирижера, и какъ аккомпаніатора, придающаго жизнь и воодушевленіе исполняемому произведенію, помогающаго солистамъ передать мысли композиторовъ и предугадывающаго намѣренія исполнителей. Достаточно сказать, что гг. „передовики" сопоставляютъ его, какъ аккомпаніатора, съ своимъ божкомъ, Мусоргскимъ: „развѣ только г. А. Рубинштейнъ можетъ равняться въ аккомпаниментѣ съ Мусоргскимъ", говорятъ они. Выше этой похвалы отъ нихъ требовать невозможно. Намъ, по крайней мѣрѣ, приходилось слышать отъ членовъ оркестра, что подъ его управленіемъ они „вдохновляются" и что онъ вноситъ „свѣжія, жизненныя струи" въ исполняемыя вещи, являясь именно великимъ толкователемъ и комментаторомъ величайшихъ музыкальныхъ произведеній.

До 1859 г. А. Г. неоднократно совершалъ большія артистическія путешествія по Европѣ, гдѣ все болѣе и болѣе упрочивалась его извѣстность, какъ художника-исполнителя; онъ уже и въ то время былъ несравненнымъ виртуозомъ. Около этого же времени онъ женился на Вѣрѣ Александровнѣ Чекуановой; отъ этого брака у композитора трое дѣтей, — Яковъ, Анна и Александръ.

Съ 1859 г. начинается особенно важный для русскаго искусства періодъ дѣятельности Рубинштейна; въ этомъ

году, по его инициативѣ и при его стараніяхъ, основано было, при покровительствѣ великой княгини Елены Павловны, *Русское музыкальное общество*, а три года спустя, въ 1862 г., организована была *первая наша консерваторія* въ Петербургѣ, въ ожиданіи открытія которой уже существовали подъ его руководствомъ музыкальные классы при Михайловскомъ дворцѣ. А. Г. Рубинштейнъ былъ директоромъ этой консерваторіи пять лѣтъ, до 1867 г. Со времени открытія консерваторіи [въ 1865 г. основана другая въ Москвѣ, директоромъ которой былъ его братъ] у насъ начинается правильное и систематическое музыкальное образованіе. Ставъ во главѣ русской музыкальной жизни, съ одной стороны, въ качествѣ педагога, изъ-подъ руководства котораго вышли такія ученицы, какъ, г-жи Тиманова, пріобрѣвшая европейскую извѣстность, и Терминская, сдѣлавшая себѣ имя, какъ прекрасная преподавательница, а, съ другой стороны, какъ главный двигатель нашего ознакомленія съ классическими музыкальными образцами, Рубинштейнъ быстро поднялъ уровень музыкальнаго образованія общества и, распространяя здравые и трезвые взгляды на музыку, какъ на предметъ серьезнаго изученія, онъ положилъ начало тому стремленію къ вѣрнымъ художественнымъ задачамъ и цѣлямъ, результатами котораго Россія обязана ему въ настоящее время. Эти великія заслуги никогда не должны быть забыты.

Петербургской консерваторіи мы обязаны такими именами, какъ Чайковскій, окончившій ее однимъ изъ первыхъ, г-жи Лавровская, Каменская, Крутикова, Бичурина и др. Она же вмѣстѣ съ другими, образовавшимися впослѣдствіи консерваторіями, доставляетъ главный контингентъ пѣвцовъ и музыкантовъ, которыми пополняется составъ нашихъ опер-

ныхъ труппъ и оркестровъ. Являясь разсадникомъ систематическаго музыкальнаго образованія, наши консерваторіи ежегодно выпускаютъ значительное количество, если не первоклассныхъ силъ, то, по крайней мѣрѣ, подготовленныхъ музыкантовъ. Однако, несмотря на видимую пользу, приносимую этими музыкальными учебными заведеніями, находятся у насъ люди, причисляющіе себя почему-то къ „національной" партіи, которые утверждаютъ, что не нужно учиться, а надо быть самородками и самоучками, что не нужно основательнаго знакомства съ предметомъ своей спеціальности, а достаточно увѣрить себя, что я, дескать, скрипачъ, пѣвецъ, композиторъ или піанистъ, чтобы быть „необычайнымъ, первымъ въ мірѣ, небывалымъ, неслыханнымъ и невиданнымъ, свѣточемъ формы и мысли, геніемъ" и пр. Добро бы еще, еслибъ эти „націоналисты" указали *свой* методъ всесторонняго ознакомленія съ музыкой, такъ нѣтъ: отрицая существующее и находя его ненужнымъ, они только этимъ и ограничиваются. Къ счастію для развитія нашего музыкальнаго дѣла, никто ихъ не слушаетъ, а если находятся такіе, то они „насмѣхаются и уходятъ прочь", какъ вѣрно сообщаетъ г. Стасовъ въ своихъ статьяхъ.

Въ 1872 г. Рубинштейнъ совершилъ путешествіе съ артистическою цѣлью по Сѣверо-Американскимъ Соединеннымъ Штатамъ, бывшее для него цѣлымъ рядомъ тріумфовъ и овацій и доставившее ему въ Новомъ Свѣтѣ такую же извѣстность, какою онъ пользуется въ Старомъ. Еще не такъ давно онъ концертировалъ въ Россіи, Англіи, Германіи и Франціи и вездѣ привлекалъ тысячи людей своей безподобной виртуозной игрой.

Въ настоящую минуту онъ приводитъ въ восторгъ Петербургъ и Москву своими историческими концертами послѣ

возвращенія изъ-за границы; гдѣ онъ этими концертами вызывалъ безконечныя оваціи. Концерты эти, доставляя слушателю величайшее эстетическое наслажденіе, имѣютъ для него въ то же время и воспитательное значеніе, какъ не трудно убѣдиться изъ программъ, въ которыя входятъ всѣ выдающіяся произведенія великихъ европейскихъ творцовъ музыкальной литературы. Мысль познакомить массу съ историческимъ обзоромъ фортепіанной литературы — достойна А. Г.; это — великая заслуга.

Но славу артиста еще Гейне назвалъ эфемерной и сравнилъ ее съ дымомъ, разсѣевающимся въ воздухѣ и превращающимся въ ничто; для потомства и будущихъ поколѣній она становится однимъ лишь звукомъ, именемъ. На бо́льшую или меньшую долговѣчность памяти по себѣ можетъ претендовать лишь тотъ изъ художниковъ, кто оставляетъ послѣ себя какіе-нибудь труды, кто одаренъ талантомъ, кромѣ исполненія, создавать и творить въ области искусства, кто можетъ еще при жизни создать себѣ „нерукотворный памятникъ".

Рубинштейна природа надѣлила и этимъ даромъ, который онъ сталъ развивать съ самыхъ раннихъ лѣтъ. Страсть къ композиторству всегда была существеннымъ элементомъ его художественной натуры, одаренной богатой фантазіей, мелодическимъ вдохновеніемъ и замѣчательной гибкостью таланта. Безспорно, у него есть недостатки, на которые мы укажемъ ниже, но вмѣстѣ съ ними есть и громадныя достоинства, берущія перевѣсъ надъ ними. Нѣтъ такой музыкальной формы, надъ которой онъ не попробовалъ бы работать и въ области которой онъ не далъ бы хорошихъ произведеній; конечно, не всѣ первоклассныя и образцовыя, но невозможно же требовать, чтобы всѣ (больше 130) сочиненія были одинаковаго достоинства.

Во время всей своей трудовой жизни и разностороннихъ занятій онъ всегда удѣлялъ часы досуга композиціи и творчеству, до тѣхъ поръ, пока, упрочивъ свое состояніе, теперь не сталъ всецѣло предаваться любимому имъ дѣлу. Творческая его дѣятельность изумительна по многосторонности, невѣроятной быстротѣ и неутомимости работы; говорятъ, что одна изъ лучшихъ его оперъ, *Демонъ*, написана въ три мѣсяца. Достаточно упомянуть о пяти симфоническихъ картинахъ, пяти концертахъ для фортепіано, нѣсколькихъ увертюрахъ, тріо, квартетахъ, тринадцати операхъ, двухъ ораторіяхъ и цѣлой массѣ романсовъ, чтобы убѣдиться въ гибкости этого разнохарактернаго таланта. Переходя къ его *оперной* дѣятельности, какъ самой выдающейся и болѣе популярной части его трудовъ, остановимся на болѣе извѣстныхъ изъ нихъ, шедшихъ и идущихъ на нашихъ сценахъ: на *Демонѣ*, *Маккавеяхъ*, *Купцѣ Калашниковѣ* и *Неронѣ*, поставленномъ у насъ два года тому назадъ.

II.

Къ самымъ первымъ опернымъ произведеніямъ, на которыя слѣдуетъ скорѣе смотрѣть, какъ на пробы композиторскаго пера, чѣмъ какъ на труды, имѣющія право на извѣстность и значеніе, относится его опера *Куликовская битва*, написанная еще до 1850 г. и поставленная на петербургской сценѣ въ 1852 г.; опера при тогдашнихъ условіяхъ имѣла успѣхъ. Въ слѣдующемъ 1853 г. имъ написаны одноактныя оперы *Сибирскіе охотники* и *Ѳомка дурачекъ*; послѣдняя была поставлена на сценѣ, но авторъ послѣ перваго представленія просилъ снять ее съ репертуара. О подобныхъ произведеніяхъ композиторы обыкновенно вспоминаютъ съ улыбкой

въ пору полнаго развитія своего таланта; конечно, останавливаться на нихъ мы не станемъ. Упомянемъ еще несколько объ его балетѣ въ трехъ актахъ *Виноградная лоза* [1]) и объ операхъ *Дѣти степей* (написанныхъ въ началѣ 60 годовъ и поставленныхъ безъ особеннаго успѣха въ Москвѣ при стараніяхъ г. Сѣтова) и *Месть* (1853 г.), отъ которой сохранилась вакхическая пѣснь Зулимы: „Лейте полнѣе сокъ благодатный" (для контральто съ хоромъ). Пѣсня эта полна прелести и граціи и производитъ чарующее впечатлѣніе своей мелодичностью.

Серьезнаго вниманія заслуживаетъ его лирическая опера *Фераморъ*, судьба которой у насъ не безъинтересна. Извѣстно, что Рубинштейнъ *оріенталистъ* по преимуществу, и ему особенно даются, какъ мы это ниже увидимъ, мотивы восточнаго характера. Достаточно знать эту основную особенность его дарованія, чтобы быть увѣреннымъ a priori, что если нашъ композиторъ взялся за сюжетъ поэмы *Лалла-Рукъ* Томаса Мура [2]), то онъ безспорно дастъ хорошую вещь.

---

[1]) Балетъ этотъ нигдѣ представленъ не былъ; впрочемъ отрывки его исполнялись теперь въ нѣкоторыхъ городахъ Германіи и Австріи, гдѣ чествовали нашего знаменитаго художника, послѣ его историческихъ концертовъ. Мысль о постановкѣ въ скоромъ времени этого балета на сценѣ Вѣнскаго опернаго театра приписываютъ, по словамъ „Indèpendance Belge", генералъ-интенданту театровъ, присутствовавшему на чествованіи А. Г. Рубинштейна въ „Musikverein'ѣ" гдѣ между прочимъ дана была вторая картина „Виноградной лозы".

[2]) Вотъ въ сжатомъ видѣ содержаніе этой оперы. Во время переѣзда въ Кашемиръ, гдѣ Лалла-Рукъ (Lalla-Rookh) должна сдѣлаться женой бухарскаго царя, котораго она не знаетъ и никогда не видала, она влюбляется въ пѣвца Фераморса, находящагося въ свитѣ бухарскихъ пословъ. Во второмъ дѣйствіи она покидаетъ шатеръ и одна, среди общаго безмолвія, въ лунную ночь, плачетъ о своемъ несчастіи — стать царицей на чужбинѣ тогда,

Кромѣ того, замѣчательные танцы изъ *Ферамориса* (танецъ баядерокъ № 1, танецъ кашемирскихъ невѣстъ со свѣтильниками, танецъ баядерокъ № 2 и свадебное шествіе), давнымъ давно вошедшіе въ программы концертовъ и сдѣлавшіеся настолько популярными, что исполняются даже въ садахъ, и прелестная арія главной героини (сопрано) „Стѣснило грудь“, удивительно изящно аккомпанируемая синкопами и часто исполняемая многими пѣвицами, должны были обратить вниманіе кого слѣдуетъ на постановку этой оперы, которая, вѣроятно, сдѣлалась бы одной изъ любимѣйшихъ, тѣмъ болѣе, что вѣнская, дрезденская и веймарская публика и пресса достаточно оцѣнили ее по достоинству. Не такъ, однако, посмотрѣли на дѣло недоброжелатели композитора, къ несчастію, власть имущіе въ театральныхъ сферахъ.

Какъ бы въ доказательство своего апатичнаго, чтобы не сказать болѣе, отношенія къ нашему искусству, хотя на словахъ они и распинаются за него, поставлена была на петербургской оперной сценѣ посредственная опера второстепеннаго французскаго композитора Фелисіена Давида *Лалла-Рукъ* на тотъ же сюжетъ. Мы отмѣчаемъ фактъ постановки болѣе слабой вещи иностраннаго композитора, имѣвшей, что называется, succes d'éstime, и то благодаря исполнителямъ, какъ бы давая этимъ ему предпочтеніе предъ своимъ художникомъ и лишая, вмѣстѣ съ тѣмъ, публику возможности познакомиться съ тѣмъ произведеніемъ, которое уже давно извѣстно въ Европѣ и оцѣнено по достоинству. Этотъ фактъ недружелюбнаго отношенія къ Рубинштейну со стороны лицъ, поставленныхъ во главѣ опернаго дѣла, несмотря на то, что его оперы уже принесли приличное ко-

когда она любитъ Фераморса. Оказывается, что онъ-то и есть самъ бухарскій царь, скрывающійся подъ скромнымъ видомъ пѣвца.

личество десятковъ тысячъ рублей (одинъ *Демонъ* шелъ уже *сотый* разъ на петербургской сценѣ 5 октября прошлаго года), не исключительный и не единичный, который можно было бы приписать случайности или разсѣянности. Его *Неронъ* также прежде шелъ въ Германіи (а готовился для парижской Grand Opéra) и потомъ ужъ поставленъ былъ у насъ, и то благодаря г. Вицентини и, притомъ, на *итальянскомъ* языкѣ, а не на русскомъ. Но перейдемъ къ *Демону*.

Демонъ, написанный въ 1871 г. (три года потребовалось на рѣшеніе вопроса — поставить эту оперу или нѣтъ), былъ, наконецъ, данъ въ первый разъ 13 января 1875 г., въ бенефисъ г. Мельникова, и сразу приковалъ къ себѣ вниманіе музыкальнаго міра. Либретто составлено г. Висковатовымъ по лермонтовскому *Демону* съ соблюденіемъ многихъ мѣстъ текста.

Особенной силы и значительной высоты достигаетъ композиторъ въ тѣхъ мѣстахъ оперы, гдѣ онъ касается Востока и его мотивовъ; къ самымъ лучшимъ и вдохновеннымъ страницамъ, намъ кажется, относится сцена каравана (3-я перваго акта); оригинальный ритмъ его — маршеобразный — характерно передаетъ движеніе; цѣльность впечатлѣнія еще больше поддерживается покрикиваніемъ вожаковъ (въ квинту); вообще вся эта картина, въ которую входитъ, между прочимъ, романсъ князя Синодала: „Обернувшись соколомъ", прелестный какъ по темѣ, дышащей поэзіей, теплотой и задушевностью, такъ и по тонкой красивой гармонизаціи, извѣстный хоръ „Ноченька темная", написанный совершенно въ восточномъ духѣ, и сцена смерти князя, производящая глубокое и поразительное впечатлѣніе своимъ выдержаннымъ настроеніемъ и захватывающимъ драматизмомъ, — лучшая, на нашъ взглядъ, во всей оперѣ. Соперничаютъ съ нею лишь танцы во второмъ

актѣ: пляска женщинъ и лезгинка; въ первой особенно хороши мелодія, исполненная восточной нѣги и эффектная инструментовка ея; что же касается второй, то достаточно сказать, что она производитъ фуроръ даже послѣ лезгинки *Руслана*.

Далеко не въ такой степени выдержана характеристика дѣйствующихъ лицъ. Коллективныя лица обрисованы композиторомъ прекрасно. Возьмемъ ли мы милый и граціозный хоръ дѣвушекъ въ первомъ актѣ: „Ходимъ мы къ Арагвѣ“, или слѣдующій за нимъ (вмѣстѣ съ Тамарой): „Соберемъ, понарвемъ мы цвѣты цвѣточки“, характеризующій веселыхъ, рѣзвящихся дочерей роскошнаго Кавказа, или же вышеупомянутый хоръ („Ноченька темная“), или, наконецъ, финальную сцену втораго акта, проникнутую чувствомъ мести и полную огня и страсти, — вездѣ мы имѣемъ дѣло съ живыми людьми, чувствующими, дѣйствующими и рельефно охарактеризованными. То же приходится сказать о князьяхъ Синодалѣ и Гудалѣ, несмотря на то, что композиторъ удѣлилъ имъ, также какъ и хорамъ, сравнительно немного мѣста, обративъ большее вниманіе на главныхъ героевъ — Тамару и Демона. Однако, нельзя пройти молчаніемъ прелестно очерченныхъ стараго слугу и няню Тамары; особенно типична послѣдняя. Пѣсенка няни: „Ѣдетъ къ невѣстѣ женихъ удалой“, построенная на ритмѣ скачущаго коня, въ которой выдержанъ характеръ торопливой рѣчи старушки, старающейся успокоить взволнованную появленіемъ Демона Тамару, замѣчательно реальна. Словомъ, вторыя лица въ оперѣ обрисованы превосходно, что не всегда можно сказать о главныхъ герояхъ.

Изъ нихъ Тамара очерчена рельефнѣе музыкальными красками, чѣмъ самъ Демонъ. Первое ея появленіе, обрисован-

ное композиторомъ чрезвычайно игривой руладой, характеризующей Тамару, какъ веселую и беззаботную дѣвушку, очень интересно. Она принимаетъ участіе въ забавахъ своихъ подругъ, рѣзвится, поетъ съ ними, — все это очень мило и жизненно; но вотъ она увидѣла того, кому суждено разрушить ея спокойное душевное состояніе. Искуситель произнесъ глубоко западающія въ ея чистую, свѣтлую душу, слова: „И будешь ты царицей міра“ и нарушилъ тихую гармонію ея сердца; несмотря на всѣ успокоенія няни, Тамара уже видитъ его одного предъ собой и магическое вліяніе его рѣчей оказываетъ свое дѣйствіе: уходя, она, какъ бы машинально, повторяетъ про себя знаменитую фразу Демона: „И будешь ты царицей міра“, видимо, не отдавая себѣ яснаго отчета, въ чемъ заключается смыслъ этихъ словъ; эффектъ въ сценическомъ и музыкальномъ отношеніяхъ полный; характеръ невинной и, вмѣстѣ съ тѣмъ, взволнованной души выдержанъ прекрасно.

Во второмъ актѣ вѣсть о смерти князя поражаетъ ее до глубины души; она горько рыдаетъ надъ трупомъ жениха и вся уже предалась своей грусти, какъ снова слышатся преслѣдующія ее слова Демона: „И будешь ты царицей міра“; невѣдомое чувство овладѣваетъ ею... Она просится въ монастырь. Въ послѣднемъ актѣ мы уже видимъ ее въ кельѣ; антрактъ къ этому дѣйствію прекрасно обрисовываетъ психическое состояніе Тамары; извѣстная арія „Ночь тиха“ очень красива, хотя недостаточно страстна, и носитъ элегическій характеръ, мало, кажется, подходящій къ опутавшему всѣ ея мысли вопросу, неоднократно ею повторяемому: „Кто-бъ онъ былъ?“ Но вотъ появляется предметъ ея неотвязныхъ думъ и дуэтъ ихъ объясненія, во время котораго она играетъ столь же эффектно-пассивную роль, какъ и у Лермонтова, — объясне-

нія, оканчивающагося, какъ извѣстно, паденіемъ Тамары, заключаетъ ея партію. Въ общемъ, она очерчена живыми красками и въ музыкальномъ отношеніи представляетъ интересъ для всѣхъ sopranos-lyriques, хотя партія не особенно велика и не особенно „выигрышна“, выражаясь театральнымъ жаргономъ.

Но весь интересъ оперы, конечно, сосредоточенъ на главномъ героѣ, на самомъ Демонѣ. Мрачная интродукція въ самомъ началѣ служитъ характеристикой титанической натуры Демона; очень хороша первая половина ея, изображающая безпокойство его духа; также эффектна и вторая половина, которой Демонъ характеризуется, какъ духъ разрушенія. Въ первыхъ двухъ актахъ, въ которыхъ онъ является лишь нарушителемъ спокойствія Тамары, Демонъ, хотя мало дѣйствуетъ, однако, заставляетъ насъ многаго ждать въ будущемъ; пока онъ говоритъ нѣсколько разъ свою эффектную, приведенную выше, фразу, поетъ не лишенныя музыкальнаго интереса, о которомъ скажемъ ниже, аріи „Не плачь дитя“ и „На воздушномъ океанѣ“; все это очень милыя вещи, но не особенно очерчивающія Демона, и ихъ могъ бы пропѣть любой страстный оперный любовникъ; въ нихъ мы не видимъ демоническаго характера, хотя онѣ интересны, какъ мелодичныя аріи. Вся сила заключается въ послѣдней сценѣ искушенія и, на нашъ взглядъ, тутъ-то композиторъ лишилъ своего Демона страстности и паѳоса, которые были бы ему такъ необходимы. Вмѣсто чувства и пламенной страсти, которыми онъ долженъ окончательно покорить сердце Тамары, мы слышимъ, правда, прочувствованныя, но обыкновенныя фразы, въ которыхъ незамѣтно всеразрушающей демонической силы. Монологъ его: „Я тотъ, которому внимала“ очень интересенъ самъ по себѣ, но не настолько патетиченъ,

чтобы заставить Тамару отдаться ему почти безъ сопротивленія. Клятва его, отъ которой слѣдовало бы ожидать еще большей страсти, выражена чуть не плясовой музыкой и совсѣмъ не иллюстрируетъ знаменитаго текста Лермонтова, гдѣ, какъ извѣстно, сконцентрированы вся сила и весь паѳосъ поэмы. Заключительный дуэтъ Демона съ Тамарой также ничѣмъ особеннымъ не отличается отъ обыкновенныхъ оперныхъ дуэтовъ.

Такимъ образомъ, интересъ самого Демона не растетъ все crescendo и crescendo, чтобы закончиться, какъ слѣдовало бы ожидать, полнымъ торжествомъ побѣды демонической натуры надъ женскимъ сердцемъ, а какъ будто даже наоборотъ: интересъ идетъ descrescendo, такъ что въ концѣ оперы побѣда его кажется слишкомъ легко добытой и вовсе не выстраданной. Но, кромѣ этого, композиторъ старался придать своему герою и фантастическій характеръ, который здѣсь, конечно, очень умѣстенъ. О первой картинѣ, предшествующей появленію Демона, слѣдуетъ сказать, что она очень красива, хотя и не переноситъ зрителя въ сверхъ-естественный міръ духовъ. Какъ бы антиподомъ ему является добрый геній, дважды вступающій съ нимъ въ диспутъ.

Монотонныя тріоли, сопровождающія рѣчь его, какъ нельзя болѣе подходятъ къ выраженію его душевнаго спокойствія и торжественнаго тона, хотя не знаемъ, для чего либреттистъ влагаетъ въ его уста слова вульгарной рѣчи вродѣ угрозы „смотри!“, повторяемой немедленно и Демономъ: „Смотри-жь и ты!“ Конечно, характеристика добраго генія очень интересна и выдержана, но, къ сожалѣнію, противуполагаемый ему Демонъ не представляетъ собой слишкомъ рѣзкаго контраста и вслѣдствіе этого eo ipso ослабляется впечатлѣніе святости духа добраго генія, и онъ проходитъ

почти незамѣченнымъ. Его невозмутимое спокойствіе, думается намъ, гораздо ярче выступало бы, если бы Демонъ обнаруживалъ больше страсти и страданій и если бы авторъ сильнѣе очертилъ противуположныя ангелу качества главнаго героя.

При всемъ томъ, партія Демона имѣетъ много привлекательныхъ сторонъ для исполнителя и давно уже стала любимой ролью всѣхъ баритоновъ, хотя это обстоятельство нисколько не препятствуетъ вывести заключеніе, что самъ Демонъ слабѣе обработанъ композиторомъ всѣхъ остальныхъ дѣйствующихъ лицъ. Положимъ, это отчасти объясняется отсутствіемъ драматическихъ коллизій въ поэмѣ, хотя сцена въ монастырѣ у Лермонтова полна глубокаго драматизма; однако одной такой сцены мало для цѣлой оперы, поэтому либреттисту, а за нимъ и композитору, слѣдовало бы озаботиться сдѣлать сюжетъ болѣе драматичнымъ, создать побольше коллизій, надѣлить героя большей страстью и выдвинуть его на первый планъ именно съ этой стороны.

Но А. Г., воспитанный на нѣмецкой классической музыкѣ, какъ истый жрецъ искусства, обратилъ большее вниманіе на чистую музыку, чѣмъ на драматическія свойства либретто, и въ музыкальномъ отношеніи *Демонъ* безспорно имѣетъ громадный интересъ. Въ немъ есть прекрасныя музыкальныя комбинаціи, чрезвычайно эффектно употребленныя. Такъ, большое впечатлѣніе производитъ эффектный контрастъ во второмъ актѣ молитвы надъ трупомъ Синодала и аріи Демона „Не плачь, дитя"; это сочетаніе хора религіознаго характера съ пѣніемъ утѣшающаго героиню Демона очень величественно. Не меньшее впечатлѣніе оставляетъ и хоръ монахинь, — самъ по себѣ прекрасный, въ строго церковномъ стилѣ, идущій à capella, — прерывающій заключительный дуэтъ главныхъ героевъ въ послѣдней картинѣ. Слабѣе гораздо речи-

тативы, но ихъ въ оперѣ сравнительно немного. Въ итогѣ, если бы самъ Демонъ былъ увлекательнѣе и фантастичнѣе, то опера обладаетъ столькими прекрасными сторонами, какъ музыкальное произведеніе, и столькими вдохновенными страницами, вродѣ хора грузинокъ, аріи Синодала, безподобныхъ танцевъ, заздравнаго хора, аріи Тамары, и друг., являющихся плодомъ чистаго творчества и фантазіи, что онѣ заставили бы забыть даже и о недостаткѣ драматическаго интереса.

Громадный и повсемѣстный успѣхъ *Демона* слѣдуетъ объяснить какъ вышесказанными качествами оперы, такъ и особенной способностью композитора излагать свои мысли ясныхъ для массы музыкальнымъ языкомъ. Вся пресса вездѣ высказалась въ пользу этого произведенія, которымъ Рубинштейнъ съ перваго раза отвоевалъ себѣ мѣсто въ средѣ нашихъ выдающихся оперныхъ писателей. Сотое представленіе *Демона* въ Петербургѣ, недавно состоявшееся при самыхъ горячихъ выраженіяхъ энтузіазма публики и музыкантовъ композитору, дирижировавшему въ этотъ вечеръ, десятки представленій при всегда биткомъ набитомъ театрѣ, выдержанныхъ этой оперой въ Москвѣ, гдѣ она стала излюбленной, и въ провинціи, — все это служитъ безспорнымъ доказательствомъ огромнаго успѣха *Демона.*

Не станемъ приводить различныхъ мнѣній печати о *Демонѣ;* послушаемъ лишь, что говорили въ свое время наши „ипохондрики эстетики“; мнѣніе новаторскаго критика, г. Кюи, не лишено интереса; вотъ оно въ сокращенномъ видѣ:

„Музыка *Демона,* прежде всего, скороспѣлая, имѣетъ характеръ импровизаціи (?), обнаруживаетъ мѣстами талантъ, мѣстами безцеремонность и беззастѣнчивость сочиненія, дальше которыхъ идти нельзя... Общій хоръ природы на писанъ въ мендельсоновски-*мѣщанскомъ* (?!) пошибѣ... Финалъ (втораго

дѣйствія) — колоссальный и безобразный памятникъ служенія рутинѣ, нужно надѣяться, послѣдній изъ подобныхъ финаловъ, въ которыхъ вздутостью формы хотѣли закрыть внутреннюю пустоту, а мертвящую скуку и сухость выдать за глубокомысліе. Но *верхъ безобразія,* дальше котораго ужъ, кажется, идти нельзя, — это послѣдній воинственный хоръ этого дѣйствія; этотъ хоръ такъ плохъ, что при всемъ поразительномъ талантѣ писать неудачную музыку, все же сомнѣваюсь, чтобы г. Рубинштейну когда удалось сочинить еще что-нибудь хуже... *Демонъ* значенія въ искусствѣ и значенія художественнаго не имѣетъ никакого. Продолжительное его существованіе въ слѣдующемъ сезонѣ кажется мнѣ гадательнымъ. Все же для не заинтересованныхъ личностью г. Рубинштейна (читай: пишущихъ и кричащихъ о своихъ произведеніяхъ и только о нихъ) эта опера весьма посредственная, не бредно написанная и мало возбуждаетъ желаніе посмотрѣть ее лишній разъ" *(Петерб. Вѣд. 1875 г. № 29).*

Комментаріевъ, надѣемся, не нужно.

III.

Въ *Демонѣ,* какъ мы видѣли, преобладающимъ стилемъ является восточный; какъ ни слабъ сравнительно фантастическій элементъ, чудная восточная музыка, иллюстрирующая „земныхъ" обителей, подкупаетъ слушателей и покрываетъ собой вышесказанный недостатокъ сверхъестественнаго элемента. Въ *Маккавеяхъ* къ прелестямъ оріентальной музыки присоединяются еще и другія, дѣлающія это произведеніе выдающимся въ нашей музыкальной литературѣ. Во-первыхъ, въ оперѣ два стиля: еврейскій и греческій, контрастъ которыхъ весьма эффектно обрисовывается на фонѣ библейскаго сказанія о Маккавеяхъ. Во-вторыхъ, въ этомъ произведеніи главнымъ мотивомъ служитъ не любовь съ ея препятствіями, что составляетъ обыденный сюжетъ любой оперы, а соціальная подкладка — борьба національности изъ-за независимости и религіи; хотя любовь въ этой оперѣ не позабыта и слу-

жить канвой для прекрасной и страстной музыки съ греческимъ характеромъ, какъ мы увидимъ ниже, но она отодвинута на второй планъ, и въ этомъ отношеніи *Маккавеи*, какъ оперное произведеніе, оригинально и возбуждаетъ несомнѣнный интересъ. Въ-третьихъ, *Маккавеи*, въ основу которыхъ положенъ библейскій сюжетъ, носятъ ораторіальный характеръ, и этимъ отличается эта опера отъ многихъ другихъ. Всѣ эти особенности *Маккавеевъ* дѣлаютъ то, что опера и у насъ, и въ особенности за границей, гдѣ она выдержала десятки представленій, имѣетъ большой успѣхъ. . . . .

Достаточно ограничиться однимъ мнѣніемъ лейпцигскаго музыкальнаго критика, г. Берендсдорфа, по поводу *Маккавеевъ*, чтобы убѣдиться, какимъ значеніемъ пользуется это произведеніе въ Германіи: „При постоянно патетическомъ, потрясающемъ и постоянно возбужденномъ ходѣ пьесы, можно было ожидать, что въ композиціи проглянетъ утомленіе и вялость, но не то мы находимъ въ оперѣ *Маккавеи*. Рубинштейнъ находится на высотѣ своей задачи, его музыка блеститъ яркими красками и дышетъ обширной фантазіей и вдохновеніемъ“. Это, намъ кажется, лишь одна изъ причинъ повсемѣстнаго успѣха его оперъ у массы: истинное вдохновеніе всегда найдетъ уголокъ въ сердцѣ слушателя; вторая причина, на которую мы уже выше указали, — это особенное дарованіе нашего композитора ясно формулировать свои музыкальныя идеи; не стремясь оригинальничать и не стѣсняясь формой изложенія, Рубинштейнъ творитъ, слушаясь лишь своего художественнаго чутья и повинуясь требованіямъ музыкальнаго искусства, но не переступая границъ дозволеннаго въ эстетикѣ. Во мнѣніи же музыкантовъ успѣхъ его произведеній еще болѣе усиливается, благодаря замѣчательному умѣнью пользоваться технической стороной

дѣла и мастерскому управленію массами какъ хора, такъ и оркестра.

Само собою разумѣется, что прекрасныя стороны его таланта не исключаютъ возможности недостатковъ, которые проистекаютъ, можетъ быть, и оттого, что композиторъ чрезвычайно плодовитъ и мало возвращается къ созданнымъ твореніямъ, а, можетъ быть, и оттого, что Рубинштейнъ, какъ указываютъ новаторы, недостаточно критически относится къ себѣ; какъ бы то ни было, недостатки ему присущи, и вотъ главнѣйшіе ихъ виды, отразившіеся и на *Маккавеяхъ*.

Во-первыхъ, мало-выразительные и немелодическіе речитативы; это одно изъ слабыхъ мѣстъ рубинштейновскихъ произведеній. Во-вторыхъ, частое повтореніе однѣхъ и тѣхъ же темъ; напр., въ *Маккавеяхъ* въ послѣдней сценѣ Лія поетъ гимнъ „Богъ нашъ единъ", потомъ повторяетъ его съ Веніаминомъ и Іоарикомъ, затѣмъ всѣ поютъ его съ Элеазаромъ; кромѣ того, эта же тема повторяется въ оркестрѣ и, наконецъ, за сценой, когда ея дѣтей сжигаютъ на кострѣ, — итого шесть разъ. Въ-третьихъ, однообразный пріемъ для выраженія драматическихъ мѣстъ посредствомъ tremolo струнныхъ инструментовъ. Въ-четвертыхъ, композиторъ нерѣдко заставляетъ пѣвцовъ тянуть иногда довольно продолжительное число тактовъ одну и ту же ноту; такъ, въ партіи добраго генія попадаются такія мѣста, попадаются они и въ аріи Поппеи въ *Неронѣ*, о которомъ рѣчь будетъ ниже, и, между прочимъ, въ партіи Ліи встрѣчается повтореніе одного такта 16 разъ (въ послѣднемъ дѣйствіи). Конечно, это количество ничтожно въ сравненіи съ числомъ тактовъ, повторяемыхъ пчелой въ „*Снигурочкѣ*" г. Римскаго-Корсакова (52); но всё же и оно

достаточно изобильно. Всѣхъ этихъ недостатковъ, конечно, можно было бы легко избѣгнуть.

Но вотъ одинъ изъ крупнѣйшихъ недостатковъ: во всѣхъ почти операхъ этого даровитаго композитора замѣчается одно и то же явленіе: драматическій интересъ, выраженный музыкальными красками, къ концу постепенно слабѣетъ; вмѣсто того, чтобы грандіозно разрастись и завершиться сильно, эффектно; вмѣсто усиленія впечатлѣнія, которое съ каждымъ актомъ должно идти все crescendo и crescendo, получается нѣчто обратное: чѣмъ ближе къ концу, тѣмъ музыкально-драматическій интересъ падаетъ. Мы уже отчасти это видѣли въ *Демонѣ*, еще рельефнѣе сказался этотъ недостатокъ въ *Маккавеяхъ*, гдѣ послѣдняя сцена галлюцинаціи и смерти главной героини Ліи вызвала нѣкоторые, не лишенные основанія, совѣты — значительно сократить и урѣзать эту сцену именно въ видахъ сказаннаго недостатка; въ *Неронѣ* мы съ нимъ опять встрѣчаемся; исключеніемъ является одинъ *Купецъ Калашниковъ*.

Все это имѣетъ мѣсто и въ *Маккавеяхъ*; но перевѣсъ все же на сторонѣ достоинствъ, которыми эта опера изобилуетъ. *Маккавеи* поставлены были въ первый разъ въ Петербургѣ 22 января 1877 года, въ бенефисъ хора, и, несмотря на имя автора и на прекрасные сборы, дѣлавшіеся *Демономъ*, не въ мѣру экономный баронъ Кистеръ, пріобрѣвшій такую печальную извѣстность въ исторіи нашего театра, обставилъ эту оперу, въ сценическомъ отношеніи, какъ нельзя хуже: старыя декораціи, понадерганныя изъ всевозможныхъ оперъ, мало соотвѣтствующіе обрисовываемой эпохѣ костюмы и пр.

Въ видахъ того, что *Маккавеи*, кромѣ Петербурга и Москвы, въ Россіи нигдѣ не шли, позволимъ себѣ вкратцѣ

изложить содержаніе этой оперы по картинамъ. Либретто составлено извѣстнымъ драматическимъ писателемъ Мозенталемъ (авторъ *Деборы* и др.) по драмѣ Отто Людвига и состоитъ изъ трехъ дѣйствій; интересъ драмы все болѣе и болѣе возрастаетъ и нисколько не утомляетъ зрителя; мы обращаемъ особенное вниманіе на это, такъ какъ сюжетъ самъ по себѣ болѣе мраченъ и печаленъ, чѣмъ трагиченъ; сдѣлать его интереснымъ могъ только талантливый писатель. Авторъ во многихъ мѣстахъ отступилъ отъ исторической правды, но это, на нашъ взглядъ, нисколько не вредитъ драматическому интересу; мы, въ этомъ случаѣ, вполнѣ раздѣляемъ мнѣніе Лессинга, подтверждающее теорію Аристотеля, что „трагическій поэтъ долженъ заботиться объ исторической истинѣ именно лишь настолько, насколько она похожа на удачно придуманную фабулу, соотвѣтствующую его цѣлямъ". Ему историческое событіе нужно не потому, что оно совершилось, а потому, что оно совершилось такъ, что лучше этого онъ едва ли могъ бы придумать для своей цѣли. Если такія отступленія возможны въ драмѣ (*Марія Стюартъ*, *Орлеанская Дѣва* Шиллера и др.), то тѣмъ болѣе въ оперѣ, гдѣ главнѣйшую роль должна играть музыка.

Вотъ важнѣйшія изъ нихъ въ *Маккавеяхъ* Мозенталя: Извѣстно, что не Іуда Маккавей низвергъ языческій идолъ, которому Сирійскій царь, Антіохъ, заставлялъ іудеевъ поклоняться, какъ это происходитъ на сценѣ, а отецъ его, Маттафія. Далѣе, семь братьевъ Маккавеевъ, замученныхъ этимъ же Антіохомъ, не были братьями Іуды и сыновьями Маттафіи. Затѣмъ избіеніе цѣлой вооруженной арміи, безмолвствующей и не обороняющейся исключительно вслѣдствіе нападенія непріятелей въ день субботы, когда евреямъ нельзя ничего дѣлать въ силу закона — проводить этотъ день въ от-

дыхѣ, — тоже болѣе прилично для сценическаго эффекта, чѣмъ соотвѣтствуетъ жизненной правдѣ. Наконецъ, Лія, представленная въ драмѣ женою Матфафіи, также является вымысломъ автора. Но, какъ мы уже сказали, отступленіе отъ историческихъ фактовъ не слѣдуетъ ставить въ укоръ драматургу, если только сценическія условія соблюдены; въ этомъ отношеніи въ либретто сконцентрировано много эффектовъ и сценическихъ ситуацій; многія сцены обставлены поэтично. Вотъ содержаніе либретто.

Дѣйствіе 1-е. Празднуется стрижка овецъ. Лія, представительница стариннаго рода Асмонеевъ, должна благословить стада. Во время благословенія является священникъ Іоакимъ и сообщаетъ о смерти первосвященника Оссіи и объ избраніи на его мѣсто одного изъ сыновей Ліи. Іуда, старшій сынъ, — воинъ, женившійся на сименитѣ Ноэми противъ воли матери, не любящей ее, отказывается отъ этого сана; его охотно принимаетъ второй сынъ, честолюбивый Элеазаръ. Вскорѣ является сирійскій полководецъ, Горгій, ставитъ на площади статую Паллады и требуетъ, чтобы іудейскій народъ поклонился ей. Первымъ исполняетъ это требованіе отецъ Ноэми, Воавъ, и падаетъ отъ меча разгнѣваннаго Іуды, который въ ярости низвергаетъ статую и призываетъ свой народъ къ возстанію. Евреи, воодушевленные геройскимъ подвигомъ Іуды, слѣдуютъ за нимъ.

Дѣйствіе 2-е. Въ *первой* картинѣ евреи на равнинѣ отдыхаютъ вслѣдствіе наступленія субботы; на нихъ нападаетъ сирійское войско; іудеи не защищаются, несмотря на всѣ убѣжденія полководца Іуды, и падаютъ подъ ударами враговъ. Одинъ лишь Іуда, вступившій въ бой, спасается бѣгствомъ. *Вторая* картина переносить зрителя во дворецъ Клеопатры. Она любима Элеазаромъ, называющимся теперь

Фасономъ, и платитъ ему взаимностью. Они мечтаютъ о любви и о возложеніи на Элеазара сіонскаго вѣнца при помощи ея отца, Антіоха. Въ *третьей* картинѣ Лія съ народомъ празднуетъ побѣду іудеевъ. Является Симей и приноситъ печальныя вѣсти объ избіеніи евреевъ, о бѣгствѣ Іуды и о приближеніи сирійцевъ подъ предводительствомъ ренегата Элеазара; Лія пытается продолжать побѣдную пѣснь „Бейте къ тимпаны“, но голосъ у нея обрывается, кимвалы выпадаютъ изъ рукъ и она съ отчаяніемъ восклицаетъ; „О горе, зачѣмъ на свѣтъ я родилась!“ Симеиты, недовольные семействомъ Ліи за убійство Воаза, подстрекаютъ народъ признать надъ собой власть сирійскаго царя и уводятъ сыновей Ліи, Іорима и Веніамина, въ заложники Антіоху, привязавъ Лію къ дереву и оставивъ ее одну на произволъ судьбы. Ее освобождаетъ Ноэми, съ которой Лія, наконецъ, мирится, и отправляется къ царю Антіоху просить о возвращеніи ей дѣтей.

Дѣйствіе 3-е. Евреи скорбятъ о родинѣ и молятся у іерусалимскаго храма. Въ толпѣ находится Іуда. Народъ узнаетъ его и снова провозглашаетъ его своимъ предводителемъ. Явившаяся Ноэми извѣщаетъ мужа обо всемъ случившемся съ Ліей. Восходъ солнца принимается ими за счастливое предзнаменованіе побѣды надъ Антіохомъ. *Послѣдняя* картина въ палаткѣ Антіоха, который остался непреклоннымъ ко всѣмъ мольбамъ Ліи о возвращеніи дѣтей; къ ней присоединяется Элеазаръ, въ которомъ она узнаетъ своего сына. Антіохъ предлагаетъ имъ отречься отъ вѣры и поклониться богамъ, или же быть сожженными на кострѣ. Всѣ, мать и сыновья, выбираютъ послѣднее. Антіоха тутъ же поражаетъ молнія и онъ сходитъ съ ума; Лія, при видѣ казни дѣтей, умираетъ въ галлюцинаціяхъ; входятъ Іуда съ Ноэми во

главѣ побѣдоноснаго іудейскаго войска и находятъ трупъ Ліи; народъ провозглашаетъ Іуду царемъ Сіона, но послѣдній отказывается отъ этого сана, говоря: „Царемъ Сіона будетъ Богъ одинъ". Такъ заканчивается эта громадная опера, дѣйствіе которой происходитъ въ Модинѣ, въ окрестности Іерусалима, въ 160 г. до Р. X. Либретто, какъ не трудно убѣдиться, составлено умѣло и эффектно.

Если обратимся къ отдѣльнымъ выдающимся №№ въ *Маккавеяхъ*, то между ними много такихъ, въ которыхъ отразилось вдохновенное настроеніе композитора. Такъ, въ первомъ актѣ слѣдуетъ отмѣтить: хоръ, сопровождающій шествіе пастуховъ, совершенно выдержанный въ пасторальномъ характерѣ; благословеніе Ліи, *Шаддай*, начинающееся въ древне-еврейскомъ стилѣ, прекрасно, также какъ и продолженіе его: „Благословляю стада и паству"; напутствіе Элеазару (октетъ съ хоромъ): „Въ добрый путь на Божье дѣло" величественно; весьма интересенъ и эффектенъ гимнъ Палладѣ, прерываемый хоромъ мальчиковъ; послѣдній хоръ іудеевъ и воззваніе Іуды очень энергично, благозвучно и красиво заканчиваютъ первое дѣйствіе. Второе — самое лучшее во всей оперѣ по своей музыкѣ, богатой мотивами, прекрасно разработанными, контрастомъ двухъ стилей и захватывающимъ драматизмомъ положеній.

Въ первой картинѣ обращаетъ на себя особенное вниманіе „Шабашъ, Божій праздникъ" (четырехголосный хоралъ à capella), соединяющійся впослѣдствіи съ темой сирійцевъ; это мѣсто по мастерской техникѣ одно изъ самыхъ блестящихъ во всей оперѣ. Сцена у Клеопатры, состоящая изъ тріо невольницъ *Эросъ* и любовнаго дуэта Клеопатры и Фаона, лучшая страница *Маккавеевъ*; даже самые ярые противники Рубинштейна вынуждены сознаться, что это тріо — „перлъ

всей музыки г. Рубинштейна“; дѣйствительно, оно чрезвычайно красиво, изящно и поэтично. А дуэтъ по своей глубокой страстности, красивой мелодіи и изящной фактурѣ не уступаетъ лучшимъ любовнымъ дуэтамъ; разсказъ Клеопатры объ Афродитѣ полонъ милой граціи и наивности. Вся эта картина, составляющая плодъ высокаго вдохновенія и глубокаго творчества, соединеннаго съ мастерской техникой и прелестными оркестровыми комбинаціями, производитъ неотразимо-плѣнительное впечатлѣніе, въ особенности, если ее сопоставить съ слѣдующей за ней картиной съ преобладающимъ музыкально-восточнымъ колоритомъ, не уступающимъ въ своемъ родѣ по своимъ качествамъ вышеописанной. Здѣсь мы знакомимся съ чудной аріей Ліи (съ хоромъ) „Бейте въ тимпаны“, пріобрѣвшей обширную популярность и написанной въ еврейскомъ характерѣ; изумительный музыкальный эффектъ получается, когда у героини, пораженной печальными извѣстіями и старающейся не придавать имъ значенія, постепенно слабѣютъ силы, голосъ обрывается, кимвалы валятся изъ рукъ и она въ отчаяніи вскрикиваетъ: „О горе, зачѣмъ на свѣтъ я родилась!“... Эта сцена, мало того, что очень эффектна и музыкально превосходно выражена, отличается замѣчательной реальностью и очень прочувствована. Она всегда производитъ глубокое впечатлѣніе. Но этими превосходными страницами еще не исчерпываются всѣ красоты этого акта; арія Ліи, привязанной къ дереву, „Богъ, мой Богъ, днесь ты меня оставилъ“, дышащая глубокою грустью и задушевностью, и слѣдующій за этой аріей дуэтъ съ Ноэми (въ ненавистномъ для новаторовъ мендельсоновскомъ стилѣ), заканчиваетъ это дѣйствіе, которое, въ общемъ, должно быть, на нашъ взглядъ, причислено къ лучшимъ произведеніямъ рубинштейнскаго таланта. Это

дѣйствіе не только лучшее въ *Маккавеяхъ*, но лучшее и выдающееся во всей оперной дѣятельности этого композитора.

Въ третьемъ актѣ, который несравненно слабѣе предшествующаго, а онъ-то, собственно, и долженъ былъ бы быть самымъ сильнымъ, первая картина имѣетъ гораздо больше музыкальныхъ достоинствъ, чѣмъ послѣдняя, которая, по нашему, совсѣмъ слаба, такъ какъ музыкальный интересъ обратно пропорціоналенъ возрастающему все болѣе и болѣе драматическому интересу. Если въ первой картинѣ „предъ храмомъ" попадаются прекрасныя мѣста вродѣ хора молящихся евреевъ: „Къ Тебѣ мы руки простираемъ", относящагося къ лучшимъ №№ оперы, — аріозо Іуды: „Во тьмѣ ночной, въ Іерусалимѣ" и прелестнаго дуэта Іуды и Ноэми „Роза Сарона", — то въ послѣдней картинѣ нельзя назвать ни одного №, который могъ бы быть поставленъ на ряду съ этими. Вышеупомянутый хоръ — восточнаго характера и музыка его дышетъ теплотой; аріозо предшествуетъ речитативъ, въ которомъ весьма умѣстны воспоминанія о шабашѣ и сирійскомъ маршѣ; что же касается дуэта, заканчивающагося извѣстнымъ „Солнце Іерихона", мотивъ котораго грандіозно подхватывается оркестромъ и служитъ финаломъ этой картины, то онъ очень эффектенъ даже и послѣ втораго акта. Сцена же у Антіоха, его речитативы, а также речитативная сцена галлюцинацій Ліи, слабые ансамбли этой картины и непомѣрная длиннота ея, — все это весьма способно ослабить грандіозное впечатлѣніе, оставляемое предъидущей сценой и въ особенности вторымъ актомъ.

Хоровыя массы, на долю которыхъ выпадаетъ очень много работы въ *Маккавеяхъ*, принимаютъ активное участіе въ драмѣ и являются не столько хоромъ, сколько толпой со всѣми присущими ей страстями (финалы перваго и втораго дѣйствій).

Оркестровка отличается разнообразіемъ пріемовъ, подтверждившихъ еще разъ, что Антонъ Григорьевичъ великій мастеръ въ дѣлѣ музыкальной техники, хотя она не всегда ярка и колоритна. Музыкальная характеристика дѣйствующихъ лицъ, необходимо сознаться, страдаетъ нѣкоторой блѣдностью; за исключеніемъ энергичной и суровой Ліи, да, пожалуй, отчасти Іуды, ярко выдѣляющихся на общемъ фонѣ оперы, остальнымъ лицамъ не достаточно придано музыкальной индивидуальности; всѣ эти Іоакимы, Горгіи, Іоаримы и Веніамины, Антіохи, Симеи и другіе какъ-то скользятъ предъ глазами зрителей и проходятъ незамѣченными. Вообще нужно сказать, что масса выведенныхъ второстепенныхъ лицъ, не вытекающая, какъ необходимость, изъ хода дѣйствія въ оперѣ, сильно тормозитъ теченіе ея и, что всего важнѣе, несомнѣнно, должна была оторвать вниманіе композитора въ ущербъ музыкальной обработкѣ главныхъ героевъ. При всемъ томъ, *Маккавеи*, благодаря обилію красивой музыки, характерныхъ древне-восточныхъ мелодій, изящной фактурѣ, богатству оркестровыхъ комбинацій, нравятся вездѣ и имѣютъ громадный успѣхъ, даже несмотря на то, что композиторъ лишилъ эту оперу того элемента, въ которомъ онъ достигаетъ наибольшей высоты и въ области котораго, пожалуй, не имѣетъ себѣ равныхъ между нашими современными композиторами; мы говоримъ о танцахъ, и именно о танцахъ *восточныхъ*, которые у него всегда такъ неподражаемо хороши.

IV.

Въ то время какъ всѣ восхищались *Маккавеями*, находя ихъ оригинальными какъ по музыкѣ, такъ и по идеѣ, у композитора уже лежалъ оконченнымъ *Неронъ*, который былъ

написанъ въ 1877 г. Но такъ какъ мы съ нимъ познакомились позже нѣмцевъ, и то благодаря иностранцу, то остановимся на томъ произведеніи, которое раньше появилось на сценѣ, хотя и позже написано, чѣмъ *Неронъ*; мы говоримъ о *Купцѣ Калашниковѣ*, котораго постигла странная судьба: послѣ втораго представленія, несмотря на громадный успѣхъ оперы и исполнителей и на полные сборы, которые она дала оба раза, *Калашниковъ* былъ снятъ съ репертуара. Въ прошломъ году газеты снова заговорили о его возобновленіи, но слухи вскорѣ затихли, и объ этой оперѣ, обладающей несомнѣнными музыкальными достоинствами, никто не знаетъ, кромѣ тѣхъ, которые слышали ее въ Петербургѣ 22 и 25 февраля 1880 г., когда она поставлена была подъ управленіемъ самого композитора въ первый разъ въ бенефисъ хора, а затѣмъ въ бенефисъ оркестра.

Купецъ Калашниковъ написанъ на сюжетъ лермонтовской *Пѣсни про царя Ивана Васильевича, молодаго опричника и удалаго купца Калашникова* и передѣланъ для оперы Куликовымъ съ сохраненіемъ многихъ стиховъ текста, но съ прибавленіемъ и своихъ, мало подходящихъ, разумѣется, къ лермонтовскому стилю и портящихъ чудное впечатлѣніе стиховъ нашего знаменитаго поэта; опера состоитъ изъ трехъ актовъ и четырехъ картинъ (во второмъ дѣйствіи двѣ картины). Въ либретто введены новыя лица: шутъ царя, Никитка, татаринъ Чулубей и кумушка Соломонида. Содержаніе *Пѣсни* Лермонтова, вѣроятно, всѣмъ извѣстно; это избавляетъ насъ отъ изложенія содержанія оперы вообще; напомнимъ лишь его по актамъ. Первое дѣйствіе происходитъ у царя; онъ молится съ опричниками, послѣ чего замѣчаетъ, что одинъ изъ нихъ, опричникъ Кирибѣевичъ, печаленъ; на вопросъ царя о причинѣ его грусти, Кирибѣевичъ раз-

сказываетъ, что онъ любитъ Алену, жену купца Калашникова; царь совѣтуетъ ему похитить ее. Въ первой картинѣ втораго дѣйствія происходитъ похищеніе Алены, а во второй — объясненіе между Калашниковымъ и женой, послѣ котораго мужъ рѣшается постоять „за святую правду-матушку" и „вольною волей" убить въ кулачномъ бою злаго опричника; наконецъ, въ третьемъ актѣ, происходящемъ у Москвы-рѣки, зритель присутствуетъ при самой расправѣ, за которую Калашниковъ обрекается царемъ на смертную казнь, эффектно заканчивающая оперу.

Музыкальный характеръ этой оперы совершенно отличенъ отъ стилей разсмотрѣнныхъ *Демона* и *Маккавеевъ;* здѣсь, какъ и слѣдовало ожидать, характеръ музыки національный, русскій. Несмотря на неудачу первыхъ попытокъ въ области русской оперы (*Куликовская битва, Ѳомка-дурачекъ*), композиторъ снова принимается за національный сюжетъ и на этотъ разъ даетъ вполнѣ художественное произведеніе народнаго характера. Судя по колоссальному успѣху, который опера имѣла на первыхъ двухъ представленіяхъ, бывшихъ для А. Г. Рубинштейна тѣмъ же торжествомъ, какое встрѣтило его въ Москвѣ, когда онъ дирижировалъ *Маккавеями*, поставленными въ первый разъ. *Купцу Калашникову* предстояло сдѣлаться такой же любимой оперой, какъ *Демонъ*, тѣмъ болѣе, что это произведеніе построено на народныхъ мотивахъ, также какъ и самый сюжетъ на народномъ преданіи. Конечно, не слѣдуетъ отсюда заключать, что *Калашниковъ*, какъ опера, не обладаетъ никакими недостатками; мы только подчеркиваемъ, что композиторъ далъ произведеніе съ національнымъ, народнымъ поцибомъ и, хотя бы ужъ на этомъ основаніи, не слѣдуетъ исключать его изъ списка нашихъ русскихъ композиторовъ, какъ это дѣлаютъ многіе, поддер-

живающіе раздоръ и разладъ въ малочисленной семьѣ нашихъ композиторовъ.

Написавъ *Калашникова* въ русскомъ духѣ, А. Г. Рубинштейнъ доказалъ, что ему не исключительно доступны восточная и нѣмецкая музыка, но что онъ способенъ писать и народныя произведенія.

Первое, что бросается въ глаза, даже при поверхностномъ знакомствѣ съ *Калашниковымъ*, это — отсутствіе большихъ женскихъ партій; кромѣ женскаго хора съ Соломонидой во главѣ (замоскворѣцкія кумушки, сосѣдки Алены), музыкально, прекрасно очерченнаго композиторомъ, въ оперѣ одна лишь женщина — Алена, которой не удѣлено много мѣста и которая играетъ пассивную роль, что̀, намъ кажется, вполнѣ гармонируетъ съ положеніемъ въ нашемъ быту женщины временъ грознаго царя и *Домостроя;* дать ей бо̀льшую роль значило бы идти противъ исторіи. Алена боится своего мужа, Степана Парамоновича, и ее больше безпокоитъ домашняя расправа, чѣмъ самое оскорбленіе ея чести, нанесенное опричникомъ Кирибѣевичемъ. Это вполнѣ вѣрная психическая черта. Второе важное достоинство этой оперы, какъ мы уже выше указали, это то, что музыкально-драматическій ея интересъ увеличивается и возрастаетъ все болѣе и болѣе по мѣрѣ приближенія оперы къ концу: послѣднее дѣйствіе, въ которомъ происходитъ кулачный бой, смертная казнь главнаго героя, пострадавшаго за „правду-матушку“, и трогательное его прощаніе съ семьей, производитъ сильное и глубокое впечатлѣніе своей правдивостью и теплотой.

Очень типично обрисованъ въ музыкальномъ отношеніи удалой опричникъ Кирибѣевичъ; музыка, иллюстрирующая его, хотя и требуетъ исключительныхъ вокальныхъ средствъ (тесситура партіи очень высока), но вполнѣ выдержана въ

смыслѣ чисто-русскаго стиля; этого нельзя сказать про партію Алены: andante ея аріи „Во храмъ святой я иду“ (второе дѣйствіе) очень красиво и прочувствовано, но, въ то же время, лишено національнаго колорита; она напоминаетъ собой контилену въ сантиментально-нѣмецкомъ духѣ, мало подходящемъ для характеристики русской женщины XVI в. Также цѣльно воспроизведенъ самъ Калашниковъ; въ каждой фразѣ его чувствуется русскій духъ; его молодецкому сердцу не вынести кровной обиды и позора жены; въ поруганіи ея онъ не столько видитъ личное оскорбленіе, сколько нарушеніе семейнаго права и „вольной волей“ идетъ на вѣрную смерть, вызывая лихаго опричника на кулачный бой; эта чисто-русская натура прекрасно передана композиторомъ. Типично, ярко и замѣчательно вѣрно изображены Никитка-дурачекъ, шутъ царя, кумушка Соломонида, готовая почесать языкъ по поводу всякаго событія, и татаринъ Чулубей, вызывающій на бой желающихъ бороться съ нимъ; очень характерна комическая сценка поединка между нимъ и батракомъ Калашникова, Тимофеемъ. Общими штрихами написанъ Грозный; правда, ханжество его вѣрно передано музыкой перваго дѣйствія, но въ цѣломъ нѣтъ характеристики знакомаго всѣмъ историческаго Ивана Васильевича; ему дана маленькая партія, — это правдиво: Грозный больше дѣлалъ, чѣмъ разговаривалъ; но, все-таки, онъ могъ бы быть типичнѣе и детальнѣе отдѣланъ.

Особенное вниманіе обратилъ Рубинштейнъ на народныя сцены и хоровыя массы, которымъ онъ далъ много дѣла. Такъ, прелестенъ, напр., хоръ (à capella) опричниковъ перваго акта, въ церковномъ стилѣ (когда опричнина переряжается въ монашескую братію); весьма интересны здѣсь фразы чтенія Грознаго. О женскомъ хорѣ кумушекъ-сосѣ-

докъ съ забавными фразами Соломониды, обрадовавшихся случаю потолковать по поводу похищенія Алены, много распространяться нечего; онъ очень типиченъ, боекъ и реаленъ. Хоръ послѣдняго акта, когда Калашникова ведутъ на казнь: „По убитымъ, но умершимъ совершаемъ мы тризну" нѣчто вродѣ заупокойной службы, сопровождаемый мѣрнымъ колокольнымъ звономъ, чрезвычайно оригиналенъ и трогателенъ. Также очень хорошъ хоръ встрѣчи царя на Москвѣ-рѣкѣ, въ основу котораго положенъ мотивъ народнаго свадебнаго величанія. Чрезвычайно эффектна финальная оргія перваго акта. Этого нельзя сказать про хоръ народной свалки, когда „стѣна на стѣну" идетъ; онъ грубоватъ и, къ тому же, утомителенъ для исполнителей, поющихъ во время драки. Такое же впечатлѣніе производитъ и сцена перваго акта, въ которой опричники толкаютъ Никитку, приговаривая: „Ну толкай, ну, валяй дурака, да подъ бока" — слова, такъ безжалостно искажающія безсмертные стихи Лермонтова; обѣ эти сцены нѣсколько вульгарны.

Танцы скомороховъ и пѣсня Никитки: „Въ краю далекомъ орелъ жилъ-былъ" имѣютъ прекрасные прецеденты въ *Рогнѣдѣ* Сѣрова; этимъ мы не хотимъ сказать, что А. Г. Рубинштейнъ позаимствовалъ у него что-нибудь, но ситуаціи тѣ же. Относительно оркестровки слѣдуетъ сказать, что и здѣсь достоинства и недостатки тѣ же, какіе замѣчены нами въ *Маккавеяхъ*: слишкомъ однообразные пріемы при мастерской техникѣ и разработкѣ. Слабы и здѣсь речитативы, страдающіе отсутствіемъ мелодическаго теченія, но ихъ сравнительно немного.

Изъ отдѣльныхъ, выдающихся №№ слѣдуетъ упомянуть объ аріи Кирибѣевича: „Государь ты нашъ, Иванъ Васильевичъ" (первое дѣйствіе), аріи Калашникова, ожидающаго

жену: „Ахъ, птичку изъ гнѣзда украли“, полной захватывающей грусти (это одна изъ лучшихъ страницъ оперы), о дуэтахъ Кирибѣевича и Алены („Пусти меня, домой хочу бѣжать“), Калашникова и Алены, по возвращеніи послѣдней домой („Ужъ ты гдѣ, жена, шаталася“), и Калашникова съ Кирибѣевичемъ предъ поединкомъ; всѣ эти сцены производятъ сильное впечатлѣніе и составляютъ результатъ истиннаго творчества. Очень хорошо также трудное тріо, вначалѣ идущее à capella, трехъ братьевъ Калашниковыхъ — Парамона, Ефима и Сергія: „Аль умремъ за правду-матушку“ во второмъ актѣ. Въ итогѣ можно только сожалѣть, что опера эта снята съ репертуара. Въ ней чрезвычайно много интересной музыки и, притомъ, народнаго, національнаго характера.

V.

Относительно *Нерона*, мы находимъ, что погрѣшность композитора заключается въ подпаденіи подъ вліяніе чрезчуръ эффектнаго либретто и въ недостаточно критическомъ отношеніи къ предложенному либреттистомъ матеріалу; на этой оперѣ отразилось и то, что А. Г. Рубинштейнъ такъ поспѣшно и лихорадочно пишетъ. Либретто, какъ извѣстно, составлено Барбье; опера состоитъ изъ четырехъ дѣйствій (и 8 картинъ, изъ которыхъ одна выпускается, какъ слишкомъ затягивающая теченіе пьесы, и безъ того идущей пять часовъ) и приготовлена была для парижской Grand-Opéra. *Неронъ* шелъ у насъ на итальянскомъ языкѣ (да едва ли скоро и пойдетъ на русскомъ) и, вѣроятно, мало извѣстенъ читающей публикѣ; посему познакомимся вкратцѣ съ его содержаніемъ.

Замаскированный Неронъ съ толпой приближенныхъ преслѣдуетъ молодую дѣвушку, христіанку Хризу, которая спа-

сается отъ него въ домъ извѣстной римской куртизанки, Эпихаризы, гдѣ римская знать веселится и пируетъ, проклиная тирана, сидящаго на престолѣ. Оказывается, что Эпихариза — мать Хризы, воспитавшая ее вдали отъ себя, въ удиненіи, и посѣщавшая ее только по ночамъ, тщательно скрывая отъ дочери свое позорное ремесло. Здѣсь Хриза находитъ защитника въ лицѣ аквитанскаго полководца, Виндекса, обѣщающаго ей свою помощь. Неронъ, снявъ маску, требуетъ выдачи Хризы, и мать, чтобы спасти свою дочь, ненавидящую преслѣдователя, даетъ ей выпить бокалъ вина, во время шутовской свадьбы Нерона съ Хризой, въ которомъ находится зелье, приводящее ее въ летаргическій сонъ, принимаемый Нерономъ и всѣми за смерть (дѣйствіе первое).

Тѣмъ временемъ, Поппея, фаворитка императора, узнавъ о существованія Хризы, въ которой она видитъ соперницу, ревнуетъ Нерона къ ней, и послѣдній, пришедшій собственно успокоить ее насчетъ притязаній матери его, Агриппины, на престолъ, предлагаетъ ей сдѣлаться сейчасъ его женой. Кстати, Агриппина, чтобы примириться съ сыномъ, присылаетъ Поппеѣ свадебные подарки. Неронъ ужъ веселъ и распѣваетъ свои строфы въ то время, когда ведутъ осужденныхъ на смертную казнь (въ томъ числѣ и Виндекса, о помилованіи котораго проситъ Поппея). Вдругъ, какъ снѣгъ на голову, является Эпихариза и умоляетъ императора возвратить ей похищенную у нея будто бы имъ Хризу. Такимъ образомъ, онъ узнаетъ, что Хриза жива и принимается съ новой энергіей ее отыскивать, что не мѣшаетъ ему тѣмъ временемъ провозгласить себя богомъ (дѣйствіе второе).

Хриза, похищенная Агриппиной, вѣроятно, для того, чтобы при посредствѣ ея войти въ дружескія сношенія съ сыномъ, была, однако, увезена друзьями тайкомъ отъ матери Нерона,

и мы ее уже видимъ у Эпихаризы, куда является и Виндексъ, выпущенный изъ тюрьмы при содѣйствіи Поппеи, страстно его любящей, но, повидимому, не пользующейся его взаимностью; сердце Виндекса, оказывается, занято Хризой, въ свою очередь также любящей его. Сюда же приходитъ и Эпихариза, освобожденная изъ заключенія Нерономъ (она не знаетъ, кто ея освободитель), съ тѣмъ, чтобы слѣдить за нѣй и по ея слѣдамъ найти Хризу. Виндексъ предлагаетъ имъ бѣжать изъ Рима, но какъ Deus ex machina является императоръ. Всѣ мольбы его, обращенныя къ Хризѣ, вызываютъ одно лишь ея презрѣніе.

Неронъ уже готовъ прибѣгнуть къ насилію, какъ показывается не теряющая его изъ виду Поппея, а вслѣдъ затѣмъ приходитъ поэтъ Саккусъ, возвѣщающій о томъ, что весь городъ объятъ пламенемъ. Неронъ вспоминаетъ, что онъ самъ велѣлъ поджечь городъ, и отправляется любоваться на зрѣлище пожара, во время котораго онъ поетъ строфы о погибели Трои. Но пѣніе не долго длится: онъ замѣчаетъ въ толпѣ Хризу, объявляющую о томъ, что она христіанка. Народъ подстрекаемый Поппеей, желающей, наконецъ, избавиться отъ соперницы, бросается на Хризу и умерщвляетъ ее. Поппея въ восторгѣ; Виндексъ клянется отмстить тирану, а Эпихариза погибаетъ подъ развалинами горящихъ зданій (дѣйствіе третье).

Но этимъ драма не кончается. Пропускаемая картина заключаетъ въ себѣ свѣдѣнія о томъ, что Поппея убита Нерономъ, также какъ и Агриппина, и что Виндексъ вмѣстѣ съ Гальбой идутъ съ войскомъ на Римъ; все это необходимо было выпустить вслѣдствіе чрезмѣрныхъ длиннотъ картинъ, изъ которыхъ каждая равняется доброму акту. Зритель только видитъ, какъ Нерона, скрывшагося отъ бури

въ мавзолеѣ Августа, посѣщають галлюцинаціи и призраки убитыхъ имъ жертвъ, какъ онъ въ слѣдующей картинѣ умираетъ, прося Саккуса показать ему, какъ слѣдуетъ заколоть себя, и произнося знаменитыя слова: „Какой великій артистъ погибаетъ!“ Виндексъ вступаетъ съ побѣднымъ войскомъ въ древнюю столицу міра и находитъ трупъ Нерона.

Уже изъ этого бѣглаго содержанія не трудно убѣдиться, что французъ пустилъ въ ходъ все, что можетъ привлечь вниманіе француза; тутъ и оргія, и материнская любовь, и ненависть, и ревность фаворитки, и грандіозный пожаръ, и галлюцинаціи, и танцы, и буря, и отравленіе, и юмористъ-поэтъ, иронизирующій надъ всѣмъ, — словомъ, цѣлый арсеналъ страстей, чувствъ, эффектовъ, картинъ и пр. Конечно, эффектность—одно изъ необходимыхъ условій сценическаго произведенія, но при соблюденіи другихъ условій, болѣе существенныхъ и необходимыхъ для него. Либреттистъ не жалѣлъ красокъ, чтобы сдѣлать *Нерона* эффектнымъ, и достигъ своей цѣли, нужно ему отдать справедливость, съ избыткомъ; въ этомъ, вѣроятно, и кроется громадный успѣхъ его; но настоящій успѣхъ *Нерона* выяснится долговѣчностью его на репертуарѣ и количествомъ сценъ, которое онъ еще долженъ завоевать. По нашему мнѣнію, какъ либретто, такъ и иллюстрирующая его музыка обладаютъ большими недостатками, которые нельзя пройти молчаніемъ.

Во-первыхъ, опера непомѣрно длинна и загромождена массой эпизодическихъ подробностей, только замедляющихъ дѣйствіе; во-вторыхъ, бездна дѣйствующихъ лицъ (въ оперѣ участвуетъ 25 человѣкъ,—персоналъ, которымъ едва ли обладаетъ даже первоклассная оперная сцена), изъ которыхъ добрая половина лишняя, дѣлаетъ то, что *Неронъ* недоступенъ для большинства сценъ; въ третьихъ опера требуетъ

для иллюзіи роскошной обстановки, что также затрудняетъ ея доступъ на сцены; но допустимъ, что эти внѣшніе недостатки могутъ быть легко устранимы и являются преодолимыми препятствіями. Обратимся къ сути: къ сюжету и персонажу.

Прежде всего, нужно отмѣтить полное отсутствіе *идеи* въ оперѣ, которая, кажется, такъ и просится подъ перо, говоря о періодѣ зарожденія христіанства, тѣмъ болѣе, что главная героиня, Хриза, которую любитъ Неронъ, христіанка, и защитникъ ея, который и безъ того борется съ императоромъ, готовъ принять христіанство.

За исключеніемъ Нерона, видимо, старательно отдѣланнаго авторами, всѣ лица весьма слабо обрисованы и не имѣютъ своей индивидуальной окраски. Неронъ въ оперѣ дѣйствительно является человѣкомъ психически больнымъ, въ которомъ деспотизмъ и звѣрство уживаются съ чистымъ служеніемъ искусству, сластолюбіе и мучительство идутъ рука объ руку съ высшими артистическими стремленіями. Онъ долженъ произвести отвратительное впечатлѣніе и производитъ его, какъ человѣкъ, дошедшій до потери нравственно-человѣческаго облика. Вся душа возмущается, когда онъ распѣваетъ свои строфы (первыя) въ тотъ моментъ, какъ передъ нимъ ведутъ обреченныхъ имъ на смертную казнь, и когда онъ любуется на пожаръ (вторыя строфы), устроенный имъ для потѣхи.

Рядомъ съ романомъ Нерона въ оперѣ, съ которымъ мы уже познакомились, идутъ и другія драмы, отвлекающія вниманіе зрителей, которыя только мѣшаютъ главному интересу. Возьмемъ въ примѣръ Эпихаризу. Она куртизанка, оберегающая свою дочь отъ соблазна; но Неронъ увидѣлъ Хризу и мать рискуетъ отравить свою дочь, лишь бы вырвать

ее изъ объятій тирана; но волѣ судебъ, Хриза очутилась у Агриппины, и Эпихариза идетъ къ Нерону просить возвратить похищенную имъ дочь, рискуя поплатиться жизнью за обманъ (Неронъ принялъ обморокъ Хризы за смерть). Наконецъ, когда, послѣ всѣхъ странствій по тюрьмамъ и улицамъ Рима, Хриза умерщвляется народомъ, Эпихариза, чтобы не пережить свою дочь, бросается въ огонь и погибаетъ отъ пожара. Сколько перестрадала эта женщина! Какую гамму чувствъ она пережила! Тутъ и страхъ, и любовь, и убѣжденіе, и опасенія, и нѣжность, и геройскіе подвиги, — словомъ, это цѣлая трагедія, построенная на мотивѣ материнской любви, а, между тѣмъ, въ *Неронѣ* она отодвигается на второй планъ, будучи поглощенной главнымъ интересомъ; она мало обработана и не производитъ достаточнаго впечатлѣнія. Вся эта вводная драма съ Эпихаризой, являющаяся лишь балластомъ, а не необходимостью для судьбы Нерона, на нашъ взглядъ, вовсе ненужная.

Далѣе Виндексъ, этотъ баловень судьбы. Онъ недоволенъ правленіемъ и образомъ жизни императора; согласенъ вступить въ лоно христіанства и отстать отъ традиціи предковъ; онъ любитъ Хризу и любимъ ею, являясь, такимъ образомъ, счастливымъ соперникомъ самого Нерона; онъ любимъ фавориткой императора; онъ сочувствуетъ страданіямъ и материнскому чувству падшей женщины, извѣстной римской куртизанки; его самъ Неронъ, по волѣ судебъ не въ состояніи сломить; наконецъ, онъ становится во главѣ римскаго войска, — это ли еще не герой драмы? Тутъ и любовь, и сочувствіе, и ненависть, и борьба, и честолюбіе, и властолюбіе, а, между тѣмъ, какъ онъ блѣдно очерченъ въ оперѣ, какъ авторы, увлеченные главнымъ героемъ, не только не сдѣлали Виндекса бойцомъ за идею (что было бы умѣстнѣе

всего), но даже не выдвинули въ немъ ни одной индивидуальной черты; вся его драма со всѣми ея перипетіями, не являющаяся, однако, антиподомъ главной драмѣ, также проходитъ мимо, не оставляя никакого слѣда, точно ея и не было, а, между тѣмъ, и онъ отвлекъ вниманіе либреттиста, а за нимъ и композитора.

«Что же касается главной героини, то она пассивная личность, о которой всѣ заботятся, а сама она, не являясь носительницей идеи, ничего не дѣлаетъ. Она любитъ Виндекса и онъ отвѣчаетъ ей тѣмъ же, слѣдовательно, она вполнѣ счастлива; далѣе, она ненавидитъ Нерона — и мать прячетъ ее отъ него, и Поппея удаляетъ его отъ нея, и Виндексъ защищаетъ ее отъ него, — словомъ, всѣ заботятся о ея счастіи, всѣ за ней ухаживаютъ, а она безлична, а, между тѣмъ, въ ея лицѣ Неронъ долженъ былъ бы встрѣтить противовѣсъ своей жестокости, своимъ низменнымъ страстямъ и своей порочности; словомъ, она должна была бы олицетворять собой положительный идеалъ; на самомъ же дѣлѣ она совсѣмъ не дѣйствуетъ и не приковываетъ къ себѣ вниманіе зрителей.

Мы ужъ не останавливаемся на судьбѣ Поппеи, тоже представляющей собой такую совокупность чувствъ и страстей, что она могла бы служить центромъ цѣлой отдѣльной драмы. Всѣ эти лица недостаточно ярко обрисованы и своими эпизодическими драмами, сшитыми на скорую руку и не представляющими сами по себѣ ничего законченнаго, только затемняютъ главный интересъ, а, между тѣмъ, ихъ нужно было музыкально обрисовывать. Положимъ, либретто очень эффектно, картинно и изящно, но не въ однихъ эффектахъ заключается суть оперы. Внутренній разладъ между этими драмами сдѣлалъ то, что композитору пришлось разбросаться

на частности; размѣняться на мелкую монету изъ желанія музыкально характеризовать всѣ детали и подробности, которыми либреттистъ такъ щедро уснастилъ своего *Нерона*. Вотъ въ какомъ смыслѣ мы сказали, что А. Г. Рубинштейнъ недостаточно критически отнесся къ имѣвшемуся у него подъ рукой матеріалу; болѣе строгое отношеніе къ либретто дало бы, вѣроятно, болѣе положительные музыкальные результаты.

Каковы же внѣшніе недостатки оперы?

Во-первыхъ, нѣкоторыя партіи требуютъ исключительныхъ голосовыхъ средствъ; таковы партіи Нерона и Поппеи. Во-вторыхъ, почти всѣ лучшіе музыкальные №№ принесены въ жертву внѣшнимъ сценическимъ эффектамъ; такъ, напримѣръ, эпиталама (свадебный гимнъ у древнихъ) Виндекса прерывается обморокомъ Хризы, — музыкальный эффектъ пропалъ, такъ какъ вниманіе зрителей отвлечено сценическимъ эффектомъ; первыя строфы Нерона проигрываютъ въ эффектѣ, благодаря тому, что какъ разъ въ это время появляются приговоренные къ смертной казни Виндексъ, Тразеа и др.; вторыя строфы проходятъ почти не замѣченными оттого, что зритель занятъ эффектною картиной пожара; прекрасный дуэтъ Эпихаризы и Хризы нарушается громкимъ хохотомъ Нерона, находящагося уже на сценѣ, и т. д. Конечно, всѣ эти контрасты очень эффектны съ сценической точки зрѣнія, но они неблагопріятно отзываются на исполнителяхъ и на музыкальномъ интересѣ оперы.

Но и внутреннія достоинства не болѣе блестящи. Начать съ того, что Неронъ больше, чѣмъ на половину, состоитъ изъ речитативовъ, а они, какъ извѣстно, не удѣлъ нашего композитора. Далѣе, мудрено ли при такомъ громадномъ количествѣ дѣйствующихъ лицъ, что композиторъ мало оза-

ботился о характеристикѣ ихъ и о болѣе детальной обработкѣ, что, увлеченный желаніемъ, какъ можно подробнѣе воспроизвести въ музыкѣ *все* либретто, композиторъ прогладѣлъ много повтореній, нѣкоторую расплывчатость и общія мѣста? Затѣмъ та область, въ которой А. Г. Рубинштейнъ стоитъ на такой высотѣ, т.-е. восточная музыка, здѣсь не имѣетъ мѣста; также нельзя сказать, чтобы танцы, обыкновенно находящіе въ немъ такого неподражаемаго компониста, на этотъ разъ были особенно удачны: въ нихъ мало вакхическаго (танецъ вакханокъ, воиновъ).

Само собою разумѣется, что такой замѣчательный композиторъ, какъ А. Г., не могъ написать плохую вещь; появись у насъ новый композиторъ съ такой оперой, и всѣ радостно привѣтствовали бы его появленіе; но разъ А. Г. Губинштейнъ приковалъ къ себѣ всѣ наши симпатіи другими образцами своего выдающагося таланта, понятно, что всѣ въ правѣ ожидать отъ каждаго новаго произведенія этого художника новыхъ результатовъ прогрессивнаго роста его творчества; что другому простилось бы, А. Г. Рубинштейну ставится въ упрекъ. Всѣ привыкли находить въ его твореніяхъ глубоко вдохновенныя страницы и выдающіяся музыкальныя достоинства. И въ *Неронѣ* есть много такихъ страницъ. Кромѣ вышеуказанной эпиталамы, необходимо отмѣтить: прекрасные два дуэта Виндекса и Хризы: „О мать, о мать!“ (пер. дѣйств.), „Ахъ, Виндексъ, я боюсь“ (1-я карт. 3-го дѣйст.), чудный поэтичный дуэтъ Эпихаризы и Хризы (колыбельная): „Ты любишь“; но самыя лучшія мѣста, которымъ, безспорно, суждено сдѣлаться популярными и проигранными въ концертахъ, это обѣ строфы Нерона: „О, печаль и тоска“ (2-е дѣйст.) и „Иллюнъ, Илліонъ!“ (3-е дѣйст. во время пожара), написанныя въ классическомъ стилѣ, и граціозная

и блестящая арія Поппеи: „Да, я надѣюсь снова“. Всѣ эти №№ напоминаютъ творца *Демона, Маккавеевъ* и *Калашникова*. Изъ отдѣльныхъ картинъ самое сильное впечатлѣніе производитъ, конечно, сцена, происходящая въ мавзолеѣ Августа, гдѣ Нерона посѣщаютъ призраки убитыхъ имъ (4-е дѣйстіе); она не только сценична и поразительно-эффектна, но и въ музыкальномъ отношеніи ярко передаетъ душевныя перипетіи, переживаемыя главнымъ героемъ, и подавляетъ своимъ сильнымъ драматизмомъ.

Чтобы закончить съ этой стороной дѣятельности нашего высокоталантливаго композитора, нужно прибавить, что имъ уже изданы въ Германіи духовная опера *Суламиѳь* и двѣ комическія оперы: *Между разбойниками* и *Попугай*, написанный въ прошломъ году.

VI.

Какъ не трудно было замѣтить изъ обзора оперной дѣятельности Антона Григорьевича Рубинштейна, его оперы не подчиняются ни законамъ, предписываемымъ представителями веймаровской школы, ни чрезмѣрнымъ подчасъ требованіямъ нашихъ радикаловъ. Рубинштейнъ отдаетъ себя вполнѣ во власть своего вдохновенія, не заботясь о томъ, что станетъ говорить та или другая музыкальная партія, ни о томъ, соотвѣтствуетъ ли его произведеніе какому либо существующему масштабу; какъ истый жрецъ искусства, онъ, прежде всего, служитъ ему и соблюдаетъ только *его* законы и *его* требованія. Такъ, мы видѣли, что въ *Маккавеяхъ* композиторъ мало заботился объ иллюстраціи постепенно возрастающаго драматическаго интереса либретто; напротивъ, въ *Неронѣ* онъ нашелъ нужнымъ весьма строго держаться либретто, ни на шагъ не отступая отъ предложеннаго текста;

безъ сомнѣнія, Рубинштейнъ обратилъ бы вниманіе на то и другое, если бы онъ захотѣлъ подчиняться какимъ либо условіямъ и заковать свою фантазію въ какія-либо узы. Но нашъ композиторъ въ музыкѣ не философствуетъ, не навязываетъ ей того, что несвойственно ей по самой сущности предмета. Раздѣляя вполнѣ мысль Шопенгауэра, выраженную послѣднимъ въ его статьѣ *О метафизикѣ музыки,* что «музыка не есть выраженіе идей, а, напротивъ, непосредственное выраженіе самой воли композитора», Рубинштейнъ внимаетъ лишь художественному такту, указывающему ему предѣлы возможнаго и невозможнаго въ музыкальныхъ произведеніяхъ.

Еще ярче выступаетъ этотъ принципъ въ его произведеніяхъ *чисто* музыкальнаго свойства, къ которымъ мы теперь приступаемъ, т. е. въ его симфоніяхъ, концертахъ, инструментальныхъ ансамбляхъ и пр. За исключеніемъ двухъ піесъ, которыя композиторъ сопровождаетъ програмимой, какъ бы платя этимъ дань современности и какъ бы доказывая, что онъ, когда хочетъ, можетъ писать *программную* музыку, вы нигдѣ не найдете у Рубинштейна предпосылаемаго объясненія сюжета, т. е. програмы. Вообще нужно замѣтить, что вопросъ о програмной музыкѣ, горячими поборниками которой являются веймарцы и наши quasi-передовики, далеко еще не рѣшенъ въ утвердительномъ смыслѣ; огромное большинство художниковъ не признаетъ еще за этимъ принципомъ безусловнаго права гражданства, и, признаться, трудно не согласиться съ этимъ большинствомъ, къ которому принадлежитъ и Рубинштейнъ.

Въ самомъ дѣлѣ, можно ли не раздѣлять мнѣнія хотя бы Шопенгауэра, который въ статьѣ *О внутренней сущности искусства* говоритъ: «Простое понятіе есть нѣчто вполнѣ опредѣленное, а слѣдовательно, исчерпаемое, ясно обдуман-

ное, то, что по своему содержанію можетъ быть передано холодными и трезвыми словами. Поэтому — *стремленіе выражать понятія посредствомъ искусства совершенно негодно:* такое произведеніе не можетъ считаться художественнымъ». «Вотъ почему, — продолжаетъ онъ, — мы чувствуемъ досаду и даже отвращеніе, когда, разсматривая какую-нибудь картину или статую, или читая стихотвореніе, или слушая музыку (понятно, *имѣющую цѣлью представить что-нибудь опредѣленное),* замѣтимъ предательски просвѣчивающее холодное и трезвое понятіе. Для насъ ясно тогда, что это понятіе было только исходнымъ началомъ всего произведенія, что оно возникло путемъ яснаго мышленія, и потому истощено до послѣдней крайности; мы досадуемъ, что обманулись въ нашемъ ожиданіи и участіи. Напротивъ, мы остаемся вполнѣ довольны впечатлѣніемъ, когда оно, при всемъ размышленіи объ его причинахъ не можетъ быть сведено къ ясному понятію». Это великая истина!

Насильственное приклеиваніе какой-либо идеи къ музыкѣ тѣмъ болѣе нелѣпо, что послѣдняя, пользуясь своими спеціальными средствами и красками для выраженія своихъ собственныхъ идей, идей музыкальныхъ, менѣе всякаго другаго искусства имѣетъ соприкосновеніе съ природой и не можетъ, черпать свои сюжеты извнѣ, изъ окружающей среды. Всякій поэтъ, драматургъ, живописецъ, скульпторъ воспроизводитъ жизнь, пользуется матеріалами, даваемыми природой, беретъ сюжеты, — будь они историческіе или бытовые, — прямо у дѣйствительности. Музыкантъ лишенъ этой возможности; онъ черпаетъ свои идеи изъ себя самого. Единственнымъ его источникомъ является вдохновеніе, т. е. именно то, что находится внѣ видимой и окружающей природы. Далѣе, въ то время какъ другія искусства, — поэзія, живопись, скульп-

туре, — имѣютъ дѣло съ ясными понятіями, укладывающимися въ ясныя для всѣхъ описательныя формы, музыка недоступна для описанія ея точнаго и опредѣленнаго содержанія.

Напримѣръ, пусть захотятъ представить намъ въ различныхъ искусствахъ, скажемъ, ужасы войны. Поэтъ вдохновеннымъ словомъ опишетъ страшныя бѣдствія, причиняемыя войною, гибель страны, мучительный видъ раненыхъ, страданія изувѣченныхъ, нравственныя терзанія полководцевъ и пр.; живописецъ нарисуетъ живыми красками поле сраженія, виды этихъ изувѣченныхъ, отдѣльные оторванные члены, если онъ реалистъ, какъ Верещагинъ, энергичное выраженіе и отвагу сражающихся генераловъ и пр.; скульпторъ слѣпитъ статую, изображающую тотъ или другой моментъ войны, который, однако же, можетъ быть передаваемъ и объясняемъ словомъ или описаніемъ; но что можетъ сдѣлать музыкантъ? Написать симфонію, въ которой вы услышите, пожалуй, барабанный бой, громкіе разрастающіеся аккорды, могущіе изобразить какіе-нибудь ужасы, стоны страдающихъ, крики отчаянія, — словомъ онъ вамъ изобразитъ звуками *какую-то* страшную картину; но почему же это будутъ непремѣнно ужасы *войны*? Всѣ представленные здѣсь ужасы могутъ также легко относиться и къ музыкальному описанію пожара, кораблекрушенія, бури, грозы и другихъ бѣдствій. Если онъ приклеитъ въ данномъ случаѣ какой нибудь ярлыкъ, онъ только добровольно съуживаетъ объемъ и ширину своего произведенія. Да это и совершенно лишнее: вовсе нѣтъ надобности въ точномъ названіи произведенія, потому что никакое названіе не подойдетъ подъ ясное опредѣленіе его музыкальныхъ идей, выражающихъ звукомъ только *общее настроеніе*; общее же настроеніе выливается прежде всего въ мелодіи, которая, какъ основной пунктъ творчества, есть достояніе личнаго вдохно-

венія композитора, его фантазіи, а не плодъ вліянія природы или окружающей среды.

Задача композитора вовсе не заключается въ томъ, чтобы изобразить намъ какую-нибудь *опредѣленную* страсть, какое-нибудь *опредѣленное* чувство. Ему надо изобрѣсти мелодію, извѣстный мотивъ, — непосредственно дѣйствующій на наше эстетическое чувство, которое, въ свою очередь, вовсе не справляется о томъ, что въ точности хотѣлъ изобразить композиторъ. Представленная имъ мелодія прежде всего сама заключаетъ въ себѣ и цѣль. Она намъ нравится, она на насъ подѣйствовала, она *красива*, — и намъ нѣтъ дѣла до того, существуетъ ли она для какой-нибудь цѣли и для какой именно. И это одно изъ отличительныхъ свойствъ музыкальнаго искусства, что въ немъ форма и содержаніе слиты вмѣстѣ; въ музыкѣ внѣ ея формы нѣтъ содержанія, какъ въ другихъ искусствахъ. Живописецъ и скульпторъ до начала своей работы прежде всего должны озаботиться объ идеѣ своего произведенія. Композитору объ этомъ нѣтъ надобности заботиться: имѣя дѣло съ звуками, имъ изобрѣтенными и одинаково доступными всякому сердцу, онъ долженъ озаботиться лишь о томъ, чтобы изобрѣтенное имъ укладывалось въ извѣстныя музыкальныя формы. Словомъ, ни въ одномъ искусствѣ художнику не предоставляется такого простора какъ въ музыкѣ. Дѣятельность духа, являющаяся главнымъ источникомъ нашего эстетическаго наслажденія, ни въ одной области искусства не находитъ такого обширнаго поля дѣйствія, какъ именно въ музыкѣ, не требующей отъ композитора подстрочнаго, такъ сказать, перевода его мыслей. Вотъ почему вполнѣ справедливо установившееся мнѣніе, что музыка *самостоятельна*, не нуждается въ объясненіяхъ посредствомъ слова, и что, во всякомъ случаѣ, ей принадлежитъ

господствующая роль даже тогда, когда она сопровождается словами, какъ напримѣръ, въ оперѣ.

Изумительнѣе всего то, что музыка, несмотря на отсутствіе опредѣленнаго объекта, говоритъ, однако, нашему сердцу гораздо яснѣе другихъ искусствъ. Ни одно искусство не обладаетъ такимъ живымъ темпераментомъ, если можно такъ выразиться, какъ музыка: она дѣйствуетъ непосредственно на наше настроеніе, на нашу душу. Слова являются только придаткомъ, а иногда и лишнимъ балластомъ, — въ тѣхъ случаяхъ, когда рѣчь идетъ не о вокальной, а объ инструментальной, такъ называемой *чистой* музыкѣ. Въ послѣдней, тѣмъ глубже вдохновеніе, чѣмъ шире полетъ композитора, тѣмъ произведеніе лучше, тѣмъ оно яснѣе, тѣмъ впечатлѣніе сильнѣе. Здѣсь музыка предоставлена самой себѣ и слушать ее нужно тоже ради ея самой, совершенно забывъ объ ярлыкѣ, приклеенномъ къ ней. Мы заботимся не о названіи пьесы, но просто воспринимаемъ звуки, какъ безличную силу, дѣйствующую, однако, весьма убѣдительно на наши нервы и производящую перемѣну въ нашемъ настроеніи. Совершенно справедливо говоритъ Отто Янъ (*Gesammelte Aufsätze über Musik*) по поводу догадокъ нѣкоторыхъ критиковъ относительно мыслей Бетховена, вызвавшихъ то или другое его произведеніе: «Мы можемъ быть довольны, что Бетховенъ обыкновенно не давалъ подобныхъ (т. е. приписываемыхъ ему) объясненій, которыя заставили бы думать, что тотъ, кто понимаетъ надпись, понимаетъ также и художественное произведеніе. *Его музыка говоритъ все то, что онъ хотѣлъ сказать*».

Все сказанное имѣетъ особенно важное значеніе въ музыкѣ инструментальной, т. е. камерной, концертной и симфонической. Въ этихъ произведеніяхъ необходимо искать не представленія тѣхъ или другихъ душевныхъ процессовъ, пережи-

тнхъ авторомъ или которые онъ хотѣлъ насъ заставить пережить, а, прежде всего, музыку въ ея чистомъ видѣ, — музыку, имѣющую задачей представить намъ нѣчто прекрасное, то, чего не замѣнятъ никакія заглавія, разсужденія и теоріи, хотя бы они предписывались композиторами цѣлыми объяснительными томами. Есть, конечно, интересная программная музыка, напримѣръ у Листа, но она была бы также хороша и безъ программы; если данная программная музыка *прекрасна*, то ея программа нисколько не мѣшаетъ намъ наслаждаться музыкальными красотами, въ ней заключающимися; во всякомъ случаѣ она не есть conditio sine qua non для хорошей симфонической музыки. И, дѣйствительно, всѣ лучшіе образцы этого рода произведеній написаны безъ опредѣленной программы. Послѣдняя, говоримъ мы, можетъ существовать, но она не есть необходимость, какъ старается насъ увѣрить крайняя, радикальная музыкальная партія, во чтобы то ни стало отстаивающая принципъ программности.

Примѣняя все сказанное къ Рубинштейну и къ его инструментальнымъ произведеніямъ, нужно сказать, что онъ идетъ по стопамъ величайшаго музыкальнаго генія, Бетховена; его симфоніи, концерты, инструментальныя пьесы, за исключеніемъ музыкально-характеристической картины *Донъ-Кихотъ* и баллады *Леонора*, не имѣютъ не только программы, но и пикантнаго заглавія. Рубинштейнъ пишетъ музыку, а не философскіе трактаты о музыкѣ. Воспитанный на нѣмецкихъ классикахъ и являясь продолжателемъ ихъ взглядовъ на искусство, Рубинштейнъ пишетъ музыку для музыки, давая прекрасные образцы во всѣхъ сферахъ музыкальной дѣятельности. Этимъ мы не хотимъ сказать, что всѣ его произведенія — совершенство или что у него нѣтъ недостатковъ, какъ у композитора; они есть у него, какъ и у другихъ, и мы ихъ

укажемъ ниже. Мы отмѣчаемъ лишь то, что у нашего композитора музыка есть цѣль, а не средство; если къ этому прибавить его особенность, о которой мы ужъ говорили, — способность ясно выражать свои музыкальныя идеи, дѣлая ихъ понятными массѣ, — то намъ выяснится причина, почему его произведенія пользуются вездѣ, у насъ и за границей, такимъ большимъ и заслуженнымъ успѣхомъ.

Нѣтъ, разумѣется, надобности останавливаться подробно на всѣхъ его сочиненіяхъ; выберемъ въ каждой области, въ которой работалъ Рубинштейнъ, лишь нѣкоторыя, и начнемъ съ симфоній. Ихъ пока написано пять, изъ которыхъ вторая называется *Океаномъ*, а четвертая *драматической*; остальныя не имѣютъ названій.

D-moll'ная симфонія (четвертая) по самобытности стиля, по силѣ основныхъ темъ, по замыслу и величественности концепціи, можетъ стать наряду съ первоклассными симфоніями нашего вѣка; она занимаетъ не только первое мѣсто между инструментальными произведеніями Рубинштейна, но одно изъ видныхъ мѣстъ во всей музыкальной литературѣ. Ея четыре части одинаково прекрасны; каждая послѣдовательно вытекаетъ изъ другой, составляя въ общемъ цѣлостную, художественную картину. Не станемъ пускаться въ область догадокъ по вопросу о томъ, что хотѣлъ авторъ изобразить и почему симфонія названа «драматической»; важно то, что, слушая эту капитальную вещь, дѣйствительно переживаешь цѣлую гамму чувствъ и выносишь прекрасное впечатлѣніе. Не знаешь, чему болѣе удивляться: глубинѣ ли захватывающихъ музыкальныхъ идей, или же мастерской технической отдѣлкѣ.

Въ первой части замѣчательно красиво вступленіе (Lento); вторая часть, scherzo, написана въ бетховенской манерѣ и

выдается своими оригинальными ритмами; Adagio, третья часть, дышеть теплотой и задушевностью, составляя эффектный контрасть со второй частью, носящей широкій, разгульный характеръ; въ послѣдней части, Finale, изумительно красива средняя часть; интересенъ также могучій хоралъ, fortissimo, заканчивающій все зданіе, такъ эффектно и колоритно. Умѣнье пользоваться оркестровыми силами, мастерская отдѣлка деталей, оригинальность главныхъ темъ, изящный колоритъ всего произведенія и отсутствіе литературной «идейности» дѣлаютъ это произведеніе исключительнымъ, ставя его автора наряду съ первоклассными художниками. Если въ чемъ либо можно упрекнуть здѣсь Рубинштейна, то развѣ только въ томъ, что финалъ симфоніи слишкомъ длиненъ соразмѣрно съ другими ея частями. Не станемъ приводить различныхъ мнѣній иностранной печати о ней, а ограничимся отзывомъ лондонскаго *Athenaeum*'а (1876). Вотъ что говоритъ критикъ о «драматической симфоніи»:

„Симфонія эта не только прекрасное произведеніе, но и великое произведеніе; стоитъ только освоиться публикѣ съ ея техническими и мелодическими достоинствами,—и она сдѣлается такъ же популярной, какъ любая симфонія Шумана или Шуберта. Она задумана въ стилѣ Бетховена, именно Бетховена послѣдняго періода. Написана въ 1874 г. Вскорѣ послѣ исполненія въ Петербургѣ въ 1875 г., она появилась въ Нью-Іоркѣ, гдѣ ее исполнялъ Теодоръ Томасъ въ одномъ изъ своихъ симфоническихъ концертовъ, гдѣ мѣстная обширная нѣмецкая колонія, составляющая публику этихъ выдающихся концертовъ, приняла ее съ восторгомъ. Симфонія эта носитъ печать достойнаго ученика и послѣдователя Бетховена, ибо нужно установить, что Рубинштейнъ по стилю сочиненій, прежде всего, антивагнеристъ“

Океанъ, написанный гораздо раньше «драматической симфоніи» и принадлежащій къ первымъ произведеніямъ Рубинштейна, заставившимъ выдѣлить этого композитора изъ

числа заурядныхъ музыкальныхъ писателей, пережилъ нѣсколько фазисовъ. Въ началѣ написаны только четыре части; черезъ десять лѣтъ авторомъ прибавлены двѣ другія и, наконецъ, сравнительно недавно, явилась седьмая часть, изображающая «бурю», какъ бы удовлетворяя этимъ Сѣрова, никакъ не соглашавшагося въ возможности *Океана* безъ бури. «Ну, какъ же не бездарность, — воскликнулъ Сѣровъ, проигравъ эту симфонію въ ея первоначальномъ видѣ (когда она состояла только изъ четырехъ частей); человѣкъ берется за океанъ и не догадывается изобразить бурю!» Такимъ образомъ, *Океанъ* въ настоящемъ видѣ состоитъ изъ семи частей, дѣлающихъ эту симфонію слишкомъ длинной. Тѣмъ не менѣе, произведеніе это принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ нашего композитора, въ особенности въ первоначальной редакціи.

Морская тишь, изображенная яркими музыкальными красками въ первой части; состояніе отчаянія находящихся на кораблѣ, выраженное въ *Adagio* (вторая часть), дышащемъ полною безнадежностью; разгульная пляска веселящихся матросовъ (прелестное *scherzo* — третья часть) и, наконецъ, радость при видѣ берега и молитва за благополучное окончаніе путешествія, заключающія *финалъ* (четвертая часть) составляютъ перлъ истиннаго вдохновенія. Конечно, фантазія можетъ замѣнить всѣ эти картины другими, что нисколько не повредитъ музыкальному интересу симфоніи, потому что музыка въ ней сама по себѣ хороша и вовсе не нуждается въ подстрочныхъ объясненіи. Прибавленныя двѣ части, *Adagio* и *Scherzo*, представляютъ собой глубокій музыкальный интересъ. Первое выдается красивой кантиленой, сопровождаемой эффектнымъ аккомпаниментомъ арфы; второе отличается остроумной находчивостью въ пользованіи инструментальными

эффектами. Обѣ части, несмотря на промежутокъ времени, отдѣляющій ихъ отъ первоначальной редакціи симфоніи, совершенно подходятъ подъ настроеніе произведенія и составляютъ вѣрное продолженіе его, чего нельзя сказать о седьмой части, такъ какъ изображенная въ ней «буря» значительно уступаетъ по силѣ выраженія и по употребленнымъ композиторомъ краскамъ предъидущимъ частямъ; музыкальная литература слишкомъ богата описаніями «бури», и потому привлечь вниманіе слушателя чѣмъ-либо новымъ въ этомъ родѣ достаточно трудно; къ тому же, эта часть слишкомъ замедляетъ теченіе піесы, ослабляя произведенное первыми частями впечатлѣніе. Лучшими частями симфоніи слѣдуетъ считать первое Scherzo и финалъ, принадлежащіе къ chef d'oeuvre'амъ рубинштейновской музыки. Во всякомъ случаѣ, *Океанъ* отвоевавшій себѣ почетное мѣсто въ симфонической литературѣ, по изяществу стиля и по красивости отдѣльныхъ темъ, принадлежитъ къ числу значительнѣйшихъ музыкальныхъ произведеній нашего времени.

Симфонія № 3, почему-то рѣже другихъ продуцируемая въ нашихъ концертахъ, отличается тѣми же общими качествами, которыя характеризуютъ нашего композитора: общій фонъ беретъ верхъ надъ деталями. Произведенія Рубинштейна дѣйствуютъ единствомъ цѣлаго, общей концепціей, а не обработкой деталей, т. е. именно не тѣмъ, на что обращаютъ исключительное вниманіе радикалы. Разсматриваемая симфонія, также какъ и ея сестры, представляетъ цѣльное и законченное произведеніе, въ которомъ музыкальной фантазіи данъ широкій просторъ, хотя не всѣ части, на нашъ взглядъ, имѣютъ одинаковыя достоинства; мы бы отдали предпочтеніе *Adagio* и *Scherzo*, какъ по ихъ симпатичнымъ мелодическимъ рисункамъ, такъ и по свѣжимъ пріемамъ раз-

работы. Это произведение служитъ новымъ доказательствомъ, что инструментальная музыка — царство Рубинштейна.

Въ *симфоніи № 5*, которая можетъ смѣло называться русской, такъ какъ композиторомъ употреблены и разработаны русскія темы, особенно характерно *Allegro* съ плясовымъ русскимъ мотивомъ, ведомымъ деревянными инструментами, и *Andante*, въ которомъ главная роль отведена валторнамъ. Вообще нужно сказать, не вдаваясь въ подробный разборъ этой симфоніи, что вся она проникнута русскимъ духомъ, и остается удивляться, какъ можетъ наша новаторская печать считать автора, давшаго *Ивана Грознаго, Купца Калашникова, пятую симфонію* и массу *романсовъ* чисто-русскаго характера и колорита, не русскимъ композиторомъ?

VII.

А. Г. Рубинштейномъ написана такая масса *концертной* и *камерной* музыки, что говорить подробно о всѣхъ его произведеніяхъ этого рода не позволяетъ объемъ нашей статьи. Остановимся лишь на его трехъ музыкально-характеристическихъ картинахъ и на нѣкоторыхъ концертахъ. Изъ этихъ музыкально-характеристическихъ картинъ *(Фаустъ, Донъ-Кихотъ и Иванъ Грозный)* всего болѣе насъ интересуетъ послѣдняя — *Иванъ Грозный* (ор. 79), исполненная, между прочимъ, на концертѣ въ Смоленскѣ по случаю открытія памятника М. И. Глинкѣ 20 мая прошлаго года.

Живыми музыкальными штрихами здѣсь очерченъ разгулъ опричнины (прекрасное *Allegro)*, шумъ оргіи, ярость грознаго царя, раскаяніе его, изливаемое въ молитвѣ, вопли страждущихъ, — словомъ то, что фантазія дѣйствительно можетъ рисовать въ музыкальныхъ образахъ, когда рѣчь идетъ объ эпохѣ Ивана и опричнины. Композиторъ, не задавшись опре-

дѣленною программой и не имѣя въ виду иллюстрировать въ «реальномъ» смыслѣ взятый сюжетъ посредствомъ изображенія необыкновенными интервалами страданій пытаемыхъ, свиста батоговъ, скрипа висѣлицъ, хруста ломаемыхъ костей и вообще всего того, что способно разстраивать нервы, изобразилъ въ яркихъ краскахъ только общее настроеніе, вызываемое представленіемъ себѣ данной эпохи. Музыка этой «картины» полна энергіи и движенія; особенно интересна заупокойная. *Иванъ Грозный* — одна изъ лучшихъ вещей нашего композитора изъ его произведеній чисто-русскаго характера. Разработка главныхъ темъ прелестна, хотя не настолько грандіозна, какъ того могъ бы требовать такой сюжетъ.

Донъ-Кихотъ (op. 87), единственная музыкально-характеристическая вещь, которой предпослана программа; послѣдняя чрезвычайно оригинальна, и мы позволимъ себѣ привести ее.

„Чтеніе рыцарскихъ романовъ, въ которыхъ восхваляются рыцарскіе подвиги на помощь угнетеннымъ и на служеніе женщинѣ, порождаетъ въ Донъ-Кихотѣ мысль самому сдѣлаться рыцаремъ. Онъ надѣваетъ шлемъ и латы и отправляется странствовать верхомъ на своемъ тощемъ конѣ Россинантѣ. На пути Донъ-Кихотъ встрѣчаетъ стадо овецъ, которое онъ принимаетъ за враждебное войско. Считая долгомъ рыцаря вступить съ ними въ бой, Донъ-Кихотъ бросается на овецъ и разгоняетъ ихъ, послѣ чего, вполнѣ довольный своимъ первымъ подвигомъ, продолжаетъ свой путь. Далѣе Донъ-Кихотъ встрѣчаетъ трехъ весело распѣвающихъ крестьянокъ и въ одной изъ нихъ признаетъ даму своего сердца, Дульцинею. Онъ объясняется ей въ любви и клянется совершить всѣ дальнѣйшіе подвиги въ честь ея. Крестьянки осмѣиваютъ его, видя въ немъ сумасшедшаго, и убѣгаютъ. Донъ-Кихотъ въ недоумѣніи, но, разсчитывая будущими подвигами заслужить болѣе вниманія къ себѣ, снова пускается въ путь. Здѣсь онъ встрѣчаетъ группу преступниковъ, которыхъ ведутъ на казнь, и, воображая, что это невинныя жертвы деспотизма, рѣшается ихъ освободить. Онъ кидается на стражу и обращаетъ ее въ бѣгство, но, заспоривъ съ освобожденными

преступниками, сердить ихъ, вслѣдствіе чего они бросаются на него и избивають его. Отчаяніе Донъ-Кихота; онъ отрезвляется отъ своей маніи и умираетъ“.

Вотъ все, что композиторъ нашелъ возможнымъ изображать въ музыкѣ. Донъ-Кихотъ — рыцарь, безсмертный типъ человѣческаго идеализма, мечтатель, характеръ среднихъ вѣковъ и герой, — словомъ все, что носитъ въ Донъ-Кихотѣ признаки идеи, для музыки не годится; музыка не обладаетъ тѣми средствами, которыя способны прямо и непосредственно выражать *идею;* и Рубинштейнъ, какъ тонкій художникъ, ясно понимающій философію своего искусства, не пытается выйти изъ предѣловъ музыки. Онъ берется лишь за ту область, которая можетъ быть иллюстрирована музыкой, за юмористическую сторону сюжета, отбросивъ всякую идейность, какъ матеріалъ, въ музыкальныя рамки не укладывающійся. За то онъ насъ познакомилъ въ этомъ произведеніи съ новой стороной своего дарованія, — *юморомъ,* стороной, свойственной русскимъ композиторамъ вообще, начиная съ Глинки; съ этой стороной таланта Рубинштейна мы познакомимся еще ближе, при обзорѣ его музыки, написанной на текстъ нѣкоторыхъ *Басенъ Крылова*, гдѣ эта сторона достигаетъ значительной интенсивности. Но, выбравъ именно эту сторону въ геніальномъ произведеніи Сервантеса, какъ тонко нашъ композиторъ пользуется своими средствами для обрисовки своего героя, какія прекрасныя музыкальныя мысли вы слышите въ этой «картинкѣ»! Это цѣлая повѣсть, разсказанная оркестромъ; ничего лишняго и ничего такого, что отличалось бы грубымъ реализмомъ; вы имѣете дѣло съ поэтическимъ изображеніемъ поэтическаго сюжета. Замѣтимъ здѣсь, что П. И. Чайковскій аранжировалъ эту капитальную вещь, также какъ и *Ивана Грознаго*, для фортепіано въ четыре руки.

Кто изъ композиторовъ не вдохновлялся сюжетомъ *Фауста!* Кромѣ оперъ Шпора, Гуно, Бойто на этотъ сюжетъ, есть цѣлая литература «Фаустовъ» — Берліоза, Вагнера, Листа, Шумана и др., излагавшихъ свои мысли не въ оперной формѣ, а избиравшихъ иныя музыкальныя формы. Самъ Бетховенъ мечталъ о *Фаустѣ*, какъ это видно изъ его писемъ, гдѣ онъ говоритъ, что, когда крайняя нужда въ деньгахъ пройдетъ, онъ надѣется написать то, что для него и для искусства выше всего, т. е. *Фауста*. Рубинштейнъ также вдохновился этимъ сюжетомъ. Онъ далъ музыкально-характеристическую картину, отличающуюся глубоко-поэтическимъ колоритомъ и нѣжнымъ характеромъ. Вниманіе нашего композитора привлекла не та сторона безсмертной трагедіи, которою увлеклись представители веймарской школы, и тѣмъ менѣе основная идея великой трагедіи, неудобная для музыкальныхъ красокъ, но ея лирическая сторона, дышащая глубокой поэзіей. Въ «Фаустѣ» Рубинштейна вы не встрѣтите диссонансовъ и страшнаго шума, которыми обыкновенно изображается внутренній разладъ *Фауста;* здѣсь нѣтъ изысканныхъ интерваловъ, которыми характеризуется фантастическій элементъ Мефистофеля. Нашего композитора прельстили сцены трагедіи, въ которыхъ его широкое мелодическое дарованіе могло найти просторъ; его музыкальная рѣчь въ *Фаустѣ* сплошь мелодична и содержитъ много изящныхъ характеристическихъ чертъ. Его глубокое пониманіе оркестра сказывается и здѣсь; какъ мѣднымъ, такъ и ударнымъ инструментамъ, нашъ композиторъ отводитъ сравнительно мало мѣста, предоставивъ главную роль струнному квартету. Удивительно, что эта вещь мало исполняется въ концертахъ.

Изъ другихъ инструментальныхъ вещей Рубинштейна упомянемъ еще о *Россіи* и объ *Eroica,* написанныхъ весьма

ведено: первая по случаю открытія всероссійской художественно-промышленной выставки въ Москвѣ въ 1882 г., а вторая, какъ говорятъ на смерть М. Д. Скобелева. Оба эти произведенія носятъ на себѣ признаки pièces d'occasion. Въ *Россіи* — сведены мотивы народовъ, населяющихъ наше обширное отечество, и соединены они въ одно цѣлое чисто-механическимъ способомъ; въ *Eroica* видно, что предъ композиторомъ носились неопредѣленные образы, вылившіеся въ такія же неопредѣленныя формы. Какъ на первой, такъ и на второй вещи лежитъ печать поспѣшности и неразборчивости письма; та и другая не объединены духомъ глубокаго творчества и могутъ лишь увеличить собой списокъ opus'овъ; взамѣнъ вдохновенія въ этихъ вещахъ фигурируетъ *дилетантизмъ* музыки. Пожалуй, въ этомъ смыслѣ названныя пьесы могутъ представить извѣстный интересъ: контрапунктическое веденіе темъ весьма любопытно въ *Россіи*, а въ *Eroica* — музыкальная ихъ разработка; но не все, что интересно для спеціалиста-музыканта, имѣетъ такое же значеніе для публики. Намъ кажется, что разсматриваемыя произведенія могутъ служить подтвержденіемъ высказанной не разъ мысли, что Рубинштейнъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ недостаточно критически относится къ своимъ трудамъ.

Переходя къ произведеніямъ *камернаго* и *концертнаго* характера и къ мелкимъ фортепіаннымъ вещамъ, выберемъ изъ всей массы ихъ лишь тѣ, которыя представляютъ особенный интересъ или по вдохновенію, или по мастерской обработкѣ, или же по мелодическому рисунку. Собственно говоря, камерная и концертная музыка и есть удѣлъ нашего композитора. Именно въ этой сферѣ композиціи онъ особенно обогатилъ нашу музыкальную литературу; за исключеніемъ П. И. Чайковскаго, пошедшаго по стопамъ Рубинштейна,

всѣ наши композиторы мало внесли въ эту область,—область такъ называемой чистой музыки, гдѣ вдохновенію композитора не представляется преградъ, а фантазіи данъ просторъ. Не вдаваясь въ изслѣдованіе причинъ малого вниманія нашихъ музыкальныхъ дѣятелей къ этому роду произведеній, скажемъ лишь, что браться за нихъ можно только по основательномъ ознакомленіи съ тѣмъ, что сдѣлано было въ этой области въ Европѣ и въ особенности въ Германіи,—колыбели этого рода музыки. Мы не говоримъ о талантѣ—онъ само собой разумѣется; мы хотимъ только сказать, что необходимо быть воспитаннымъ на нѣмецкихъ класикахъ, имѣть основательное знакомство съ произведеніями величайшихъ мастеровъ композиціи этого рода, чтобы явиться ихъ продолжателемъ въ камерной музыкѣ, требующей больше глубины, силы и вдохновенія, чѣмъ всякая другая.

Рубинштейнъ далъ очень много произведеній камерной музыки; у него есть октеты, секстеты, квинтеты, тріо, концерты для двухъ и для одного фортепіано, сонаты и концерты для скрипки, віолончели, viola d'amour и пр. Для нашей цѣли вполнѣ достаточно будетъ остановится на одномъ, на двухъ образцахъ въ каждомъ родѣ этихъ произведеній.

Фортепіанный квинтетъ G-moll (ор. 99) принадлежитъ къ самымъ выдающимся произведеніямъ нашего композитора и написанъ, безъ сомнѣнія, въ одну изъ самыхъ счастливыхъ минутъ его творчества. Несмотря на размѣры, квинтетъ нисколько не утомителенъ и слушается съ возрастающимъ интересомъ; фортепіанная партія у Рубинштейна не является лишь аккомпаніаторомъ струнныхъ инструментовъ, которымъ предоставлена первенствующая роль; напротивъ, фортепіано его оспариваетъ первенство у струннаго квартета. *Allegro* квинтета, о которомъ идетъ рѣчь, полно экзальтаціи и нѣги;

двѣ темы, положенныя въ основу этой части, изъ которыхъ вторая носитъ характеръ баркароллы, замѣчательно разработаны. Не менѣе прелестно и фантастическое *Scherzo*, въ которомъ особенно интересны варіаціи темы. Все завершается чуднымъ финаломъ, между оригинальными мелодіями котораго одна носитъ чисто-русскій характеръ. По замыслу и законченной обработкѣ деталей (что составляетъ рѣдкость у Рубинштейна, такъ какъ онъ не любитъ особенно заниматься мозаичной обработкой подробностей) это произведеніе можетъ конкурировать съ лучшими созданіями этого рода; отъ начала и до конца вы не найдете въ этомъ квинтетѣ ничего лишняго и весь онъ составляетъ плодъ истиннаго творчества, рѣдко попадающагося въ наши дни.

Изъ *камерной* музыки Рубинштейна остановимся на *G-moll'номъ квартетѣ* (op. 90), который такъ же поражаетъ цѣльностью и стройностью всѣхъ частей, какъ и глубиной музыкальныхъ мыслей, вытекающихъ одна изъ другой. Этотъ квартетъ также, какъ и разсмотрѣнный квинтетъ, производитъ впечатлѣніе вылившагося цѣликомъ, нигдѣ незамѣтно вымученной головной работы; и здѣсь, какъ и тамъ, фантазія бьетъ ключомъ. Въ первой части прелестны основныя темы, разработка которыхъ представляетъ большой интересъ въ смыслѣ техники; во второй части, Scherzo, слышится мотивъ русскаго трепака, чрезвычайно милый, свѣжій и оригинальный; въ основу третьей части, Adagio, положена мелодія, имитирующая русскій церковный напѣвъ; поразительнаго эффекта достигаетъ композиторъ въ финальномъ pianissimo. Четвертая часть съ темой въ русскомъ народномъ духѣ энергична и оригинальна. Эта часть, увлекающая васъ своей горячностью и жизненностью, способствуетъ къ усиленію прекраснаго впечатлѣнія, оставленнаго предъидущими частями. Что касает-

ся инструментовки квартета, она отличается замѣчательной сочностью и звучностью. Въ цѣломъ квартетъ этотъ одно изъ лучшихъ произведеній, вышедшихъ изъ подъ пера Рубинштейна, чего нельзя сказать о сосѣднемъ квартетѣ (*E-moll*), помѣщенномъ съ разсмотрѣннымъ подъ однимъ opus'омъ), отличающемся нѣкоторой расплывчатостью.

О всѣхъ пяти *трio* его, разумѣется, говорить не будемъ; первыя два (op. 15) *F-dur* и *G-moll*, принадлежащiя къ болѣе раннему перiоду творчества нашего композитора, когда онъ еще увлекался Мендельсономъ, интересны; они полны юношескаго пыла; *D-moll'ное* трiо отличается своей мелодичностью; лучшее изъ нихъ — *B-dur'ное* трiо, въ которомъ *Andante* замѣчательно захватывающимъ драматизмомъ. Само собой разумѣется, что каждое изъ нихъ заслуживаетъ болѣе подробнаго разбора, но въ бѣгломъ обзорѣ невозможно останавливаться на каждомъ произведенiи отдѣльно.

Также не приходится особенно распространяться о всѣхъ фортепiанныхъ концертахъ Рубинштейна съ оркестромъ и безъ него; изъ пяти его концертовъ съ оркестромъ остановимся на *пятомъ*, *четвертомъ* и на фантазiи (тоже для фортепiано съ оркестромъ) *Caprice russe*.

Большинство концертовъ Рубинштейна, требуетъ отъ исполнителя прежде всего чрезвычайной силы и техники; нужно знать въ совершенствѣ эффекты, которые можно извлечь изъ инструмента, виртуозно владѣть послѣднимъ, чтобы браться за эти концерты, въ особенности спецiально-фортепiанные. При всемъ томъ, необходимо замѣтить, что, несмотря на блестящiй характеръ, концерты эти представляютъ собой замѣчательную тематическую разработку, въ которой мысль развивается органически изъ самой себя. Правда, въ нихъ иногда попадаются мѣста, напоминающiя собою манеру Тальберга и

современной ему школы виртуозовъ, состоящее въ томъ, что главный мотивъ въ его первоначальномъ образѣ разыгрывается въ среднемъ регистрѣ фортепіано, въ то время когда всевозможные пассажи и арпеджіо струей льются чрезъ всю клавіатуру; случается также иногда встрѣчать у него цѣлыя страницы, испещренныя арпеджіями, построенными на тоническомъ трезвучіи, или же октавами; въ этомъ отношеніи, т. е. въ области фортепіаннаго выраженія, Рубинштейнъ уступаетъ Листу, который гораздо разборчивѣе перваго въ средствахъ внѣшней передачи музыкальной мысли, но эти недостатки, въ большинствѣ случаевъ, выкупаются единствомъ цѣлаго произведенія, общностью руководящей идеи.

У Рубинштейна и въ фортепьянныхъ работахъ замѣчается присущій ему недостатокъ — небрежно относиться къ созданному, пренебреженіе къ деталямъ, играющимъ однако въ искусствѣ немаловажную роль. И все таки, въ области фортепіанной литературы нашъ композиторъ занимаетъ одно изъ видныхъ мѣстъ, благодаря общему характеру, господствующему въ его произведеніяхъ. Все сказанное объ его фортепіанныхъ вещахъ въ большей или меньшей степени относится и къ фортепіаннымъ партіямъ его «концертовъ съ оркестромъ», съ тою только разницей, что въ послѣднихъ трудъ раздѣляется между двумя силами, оспаривающими другъ у друга право первенства; вообще же въ его «концертахъ» оркестръ идетъ параллельно фортепіано.

Пятый концертъ (*Es-dur*, op. 94), также какъ и *четвертый* (*D-moll* op., 70) (тоже съ оркестромъ) представляютъ собой интересъ не только со стороны внѣшней, но и внутренней; въ обоихъ концертахъ одинаково поражаешься, какъ стройностью произведенія, такъ и цѣльностью поэтическаго замысла; во второй вещи особенно выдѣляется *Andante*, ды-

шащее глубокимъ чувствомъ и фантазіей. *Четвертый* концертъ, полный блестящихъ, оригинальныхъ мотивовъ, даетъ исполнителю богатый и благодарный матеріалъ. Къ этой же категоріи принадлежитъ *фортепіанная фантазія* и *Caprice-russe*, — для фортепіано и оркестра, посвященный г-жѣ Есиповой и вполнѣ оправдывающій свое названіе: выбравъ три народныя темы, Рубинштейнъ даетъ полный просторъ своему контрапунктическому мастерству; темы одна за другой появляются то въ оркестрѣ, то у фортепіано, то переплетаясь, то разъединяясь, и оканчиваются блестящимъ финаломъ, построеннымъ на народномъ мотивѣ плясоваго характера. Кромѣ эстетическаго значенія, *Caprice-russe* имѣетъ интересъ для музыкантовъ, по своимъ талантливымъ контрапунктическимъ комбинаціямъ.

Чтобы не пройти совершеннымъ молчаніемъ всего отдѣла болѣе мелкихъ фортепіанныхъ сочиненій, — отдѣла, въ который входитъ громадное количество пьесъ всякаго рода, *сонатъ, этюдовъ, фантазіи, ноктюрновъ, баркароллъ, балладъ* и пр., отличающихся не только красивой фактурой, но и содержаніемъ, такъ какъ въ большинствѣ изъ нихъ встрѣчаются и прекрасныя музыкальныя мысли, и граціозная, прелестная форма, и захватывающее чувство, — мы остановимся на opus'ѣ 93, носящемъ общее названіе *Miscellanées* и состоящемъ изъ девяти №№ и изъ 24 различныхъ по музыкальному характеру піесокъ. Сюда входятъ:

№ 1. *Баллада Леонора*, иллюстрирующая текстъ извѣстнаго стихотворенія нѣмецкаго поэта Бюргера. Леонора въ ожиданіи своего возлюбленнаго, находящагося на войнѣ, груститъ; тема рисующая Леонору, полна задушевности; эффектный военный маршъ возвѣщаетъ возвращеніе войска; слѣдуетъ отчаяніе героини, убѣждающейся въ гибели возлюбленнаго;

утѣшенія матери; (это мѣсто по силѣ драматизма лучшее во всей балладѣ); топотъ приближающагося всадника выраженъ чрезвычайно удачно стремительнымъ, быстрымъ мотивомъ въ октавахъ; наконецъ, появленіе мертваго всадника, приглашающаго возлюбленную слѣдовать за нимъ завершаетъ это произведеніе, относящееся по рельефу мыслей, по фактурѣ и по драматизму, къ перламъ рубинштейновской музыки, хотя необходимо замѣтить, что изображенію бѣга лошади композиторъ удѣлилъ слишкомъ много мѣста сравнительно съ другими частями.

№ 2. *Варіаціи* на американскую народную тему. Вещь эта состоитъ изъ интродукціи, темы и 39 варіацій, давшихъ композитору возможность обнаружить живость фантазіи и изобрѣтательность въ разработкѣ данной темы; онѣ могутъ служить образчикомъ этого рода произведеній. За нимъ слѣдуютъ двѣ піески: *Думка* и *Полонезъ* (№ 3), посвященныя-жѣ Терминской; изъ нихъ первая трогаетъ поэтической грустью, которою она проникнута. Двѣ *русскія серенады*, входящія въ составъ № 4, кромѣ своихъ отличительныхъ свойствъ чисто русскаго духа, заслуживаютъ вниманія еще съ той стороны, что нашъ композиторъ почти во всѣхъ сферахъ своего творчества постоянно возвращается къ русскимъ мелодіямъ и вездѣ находитъ возможнымъ пользоваться ихъ оригинальными красотами и оборотами. Не станемъ распространяться объ *этюдахъ*, *scherzo*, *пятой баркароллѣ* и двухъ *morceaux*, составляющихъ №№ 5, 6, 7 и 8, хотя они представляютъ собой несомнѣнные образцы красивой музыки. Послѣдній номеръ озаглавленный *miniatures* и состоящій изъ 12 піесокъ, — прелестный, яркій калейдоскопъ разнохарактерныхъ вещицъ, изъ которыхъ особенно выдаются: *у ручья*, *серенада*, *восточный маршъ*, *колыбельная пѣсня*. Всѣ номера *Miscellanées* принадлежитъ къ лучшему разряду мелкихъ фортепіанныхъ

піесъ автора, блестящихъ перлами вдохновенія. Къ произведеніямъ этого характера относится эффектный салонный *Valse-caprice,* облюбованный концертантами, какъ матеріалъ, дающій возможность щегольнуть и техникой и изящной интерпретаціей; онъ пользуется вездѣ громаднымъ успѣхомъ.

Не позабытъ А. Г. Рубинштейномъ и отдѣлъ фортепіанныхъ произведеній въ четыре руки и сочиненій для двухъ фортепіано, хотя этотъ отдѣлъ не такъ богатъ количествомъ, какъ другіе. Тѣмъ не менѣе, *Костюмированный балъ* (ор. 103), котораго нѣкоторые номера (всѣхъ 20) арранжированы г. Эрдмансдерферомъ для оркестра, чрезвычайно любопытенъ. Передъ слушателемъ разыгрывается «введеніе», нѣчто вродѣ веберовскаго *Aufforderung zum Tanze.* Затѣмъ пара за парой слѣдуютъ представители разныхъ національностей, *Тореадоръ и испанка, Козакъ* и *малороссіянка, Паша и альмея* и др., и все заканчивается общимъ весельемъ костюмированнаго общества. Вещь эта поражаетъ оригинальностью и удачнымъ воспроизведеніемъ мѣстнаго колорита, характеризующаго каждую выведенную національность; проходитъ цѣлая галлерея живыхъ и разнообразныхъ лицъ.

Было бы совершенно непростительно не упомянуть, говоря объ инструментальныхъ произведеніяхъ Рубинштейна, объ его концертахъ для скрипки и віолончели. Не говоря уже о достоинствахъ этихъ вещей, какъ музыкальныхъ сочиненій, заслуга нашего композитора еще заключается въ томъ, что ими значительно увеличена литература этихъ инструментовъ, представляющая собой крайнюю бѣдность; можно почти по пальцамъ перечесть всѣ концертныя вещи, писанныя для скрипки, и въ особенности для віолончели, литература которой еще ограниченнѣе. Тѣмъ болѣе слѣдуетъ обратить вниманіе на сдѣланное въ этой области Рубенштейномъ, что между ними попада-

ются вещи первоклассныго достоинства. Такъ, напр., *A-moll'ная* скрипичная соната, принадлежащая къ раннему періоду дѣятельности Рубинштейна, судя по выставленному на ней opus'у (ор. 19), можетъ смѣло занять одно изъ видныхъ мѣстъ во всей скрипичной литературѣ, не исключая и концертовъ Мендельсона, Вьетана и Шпора; глубоко прочувствованное *Adagio,* игривое *Scherzo,* прелестное *Allegro* и прекрасный финалъ этой сонаты обратили бы вниманіе на ея автора даже и въ томъ случаѣ, если бы онъ ничего не написалъ, кромѣ этой вещи: до того она полна поэзіи и граціозности.

Этого нельзя сказать о *скрипичномъ концертѣ G-dur* (ор. 46), который представляетъ больше трудностей въ техническомъ смыслѣ, чѣмъ даетъ возможность судить о вдохновеніи автора. Гораздо слабѣе *A-moll'ной* сонаты и *H-moll'ная* соната, хотя она, безъ сомнѣнія, должна возбудить интересъ спеціалистовъ-скрипачей своимъ обширнымъ и богатымъ матеріаломъ въ области виртуозности и механизма. Въ этомъ же отношеніи обращаетъ на себя вниманіе и *A-moll'ный* концертъ для віолончели (ор. 65). Чрезвычайно богатъ по тематической разработкѣ и по внутреннему содержанію и opus 49 - *концертъ* для Viola d'amour.

VIII.

Романсовую литературу Рубинштейнъ обогатилъ не меньшимъ, если не большимъ, количествомъ вещей, чѣмъ инструментальную музыку; между ними есть романсы съ русскимъ, нѣмецкимъ, французскимъ, англійскимъ и итальянскимъ текстами; понятно, о всѣхъ говорить нѣтъ возможности, и мы выберемъ изъ нихъ только самые выдающіеся.

Русскіе романсы въ большинствѣ случаевъ написаны на слова нашихъ лучшихъ поэтовъ—Лермонтова, Алексѣя Тол-

стого, Некрасова, Полонскаго, Майкова, Кольцова и др. Отличительная особенность большинства романсовъ Рубинштейна, какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ, состоитъ въ ихъ индивидуальности (мы ужъ не говоримъ о выдержанномъ характерѣ этихъ произведеній), по которой всегда можно узнать автора: у него нѣтъ убожества мысли, которое обыкновенно скрывается за вычурнымъ аккомпаниментомъ многихъ современныхъ композиторовъ, переносящихъ центръ тяжести на сопровожденіе, стараясь замаскировать, такимъ образомъ, несостоятельность своего мелодическаго изобрѣтенія. Его романсы свободны отъ того эстетическаго ханжества, которое драпируется въ мантію «правды въ звукахъ»; не гоняясь за новѣйшимъ реализмомъ, Рубинштейнъ не страдаетъ напыщенностью. Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, чтобъ его аккомпаниментъ былъ тощъ и бѣденъ. Не вытѣзжая на излюбленномъ современномъ конькѣ—декламаціи—и не ставя ее на недосягаемый пьедесталъ во имя той же «правды и реализма», Рубинштейнъ заботится больше о мелодіи и ея привлекательности. Вотъ почему его романсы не носятъ на себѣ того вычурнаго костюма, которымъ отличаются многія современныя произведенія этого рода и не бросаются въ глаза своей внѣшней помпезностью, за которою нерѣдко скрывается отсутствіе одного изъ главнѣйшихъ элементовъ въ музыкѣ—мелодіи; напротивъ, онъ ставитъ ее на первый планъ.

Между произведеніями его для многоголоснаго пѣнія первое мѣсто безспорно занимаетъ кантата *Утро* для мужскихъ голосовъ съ оркестромъ на стихотвореніе Полонскаго. *Утро* (ор. 74) состоитъ изъ двухъ частей, рѣзко отличающихся другъ отъ друга своимъ колоритомъ; характеръ первой части мрачный: второй — свѣтлый; отъ этого контраста произведеніе значително выигрываетъ; мелодіи выразительны и ясны,

хотя не поражают оригинальностью; оркестру отведена довольно большая роль и музыкальная картина получается эффектная. Жаль, что у нашего композитора мало произведеній въ этомъ родѣ.

Къ этому же типу слѣдуетъ причислить и *Русалку* (ор. 63), написанную для контральто съ женскимъ хоромъ, на слова Лермонтова: *Русалка плыла по рѣкѣ голубой;* послѣ начальнаго хора вступаетъ русалка съ словами — *На днѣ у меня сіяетъ мерцаніе дня;* пьеса заканчивается снова повтореніемъ женскаго хора. Все соло главнаго голоса чрезвычайно граціозно; оно дышетъ нѣгой и тоской, что въ данномъ случаѣ характеристично и было необходимо. Аккомпаниментъ колоритенъ (переливы волнъ). Можно пожалѣть, что наши примадонны-контральто совсѣмъ не исполняютъ въ концертахъ эту благодарную вещь, также какъ и выдающуюся по своей красотѣ пѣснь Сулимы изъ оперы *Месть: Лейте полнѣе сокъ благодатный*, написанную также для контральто съ хоромъ (единственный номеръ, оставшійся отъ этой оперы).

Если бы говорить о всѣхъ романсахъ Рубинштейна для двухъ и для одного голоса (а ихъ около 80), занявшись подробнымъ ихъ разборомъ, то эта тема могла бы послужить содержаніемъ довольно объемистой отдѣльной статьи. Романсы его сравнительно мало вращаются въ публикѣ, хотя нѣкоторые пользуются большой популярностью; такъ, изъ дуэтовъ особенно распространены: *Пѣла, пѣла пташечка, Горныя вершины* (слова Лермонтова), *Туча* (слова Пушкина) и др.; изъ романсовъ же для одного голоса особенной любовью исполнителей и публики пользуется *Азра,* выдающійся своею задушевностью и восточнымъ колоритомъ. Романсъ *Блеститъ роса* (Es blinkt der Thau, ор. 72) одинъ изъ лучшихъ по своему изящному стилю. Прелестнымъ аккомпаниментомъ отличаются *Ночь*

и *Испанская пѣсня*, въ которой Рубинштейнъ обнаружилъ способность къ декламаціи. Къ выдающимся по своему характеру вокальнымъ вещамъ должно отнести и *Пандеро* (ор. 76), построенный на контрастѣ внутренняго душевнаго состоянія съ внѣшнимъ положеніемъ героини: танцовщица вынуждена забавлять публику своими раз въ то время, когда все ея существо проникнуто чувствомъ отчаянія. Въ аккомпаниментѣ, идущемъ въ ритмѣ bolero, слышится веселая пляска; рѣзкіе диссонансы, однако говорятъ слушателю о душевной мукѣ, переживаемой героиней; основная мелодія полна подкупающаго драматизма. Очень характерны романсы на слова гр. Ал. Толстого (ор. 101), изданные подъ общимъ названіемъ *Музыкальные вечера* (тетради XI и XII).

Обращаетъ на себя вниманіе еще одна группа вокальныхъ произведеній, въ которой авторъ обнаруживаетъ особенность, свойственную почти всѣмъ русскимъ композиторамъ, — склонность къ юмору и сатирѣ; мы уже съ этой чертой его таланта отчасти познакомились по *Донъ-Кихоту*; но гораздо сильнѣе и рельефнѣе выступаетъ эта сторона въ тѣхъ произведеніяхъ, которыми онъ иллюстрируетъ животный эпосъ. Такихъ вещей у него, немного, — всего шесть; мы говоримъ о *басняхъ* Крылова, нашедшихъ въ Рубинштейнѣ прекраснаго музыкальнаго комментатора (ор. 64). Легко себѣ представить, до какихъ предѣловъ утрировки и карикатуры можно было бы довести реальность иллюстраціи басенъ какъ *Квартетъ, Оселъ и соловей, Стрекоза и муравей* и др., иллюстрированныхъ Рубинштейномъ; тутъ мы дѣйствительно услышали бы и ревъ, и свистъ, и визгъ, и пискъ, и прочіе аттрибуты «новѣйшаго реализма».

Но посмотрите, что сдѣлалъ художникъ, обладающій *мѣрой*, которому художественное чутье указываетъ предѣлы и который знаетъ про est modus in rebus; возьмите лю-

бой изъ этихъ шести номеровъ; каждый изъ нихъ комиченъ, но комизмъ этотъ не переходитъ въ утрировку; это юмористическіе наброски, полные наблюдательности и вкуса, и они полны правды, но правды эстетически-художественной; декламація выразительна, но не груба и не поражаетъ васъ стремленіемъ вліять на ваши нервы. Мы не вдаемся въ вопросъ, насколько басни способны вязаться съ музыкой и что̀ можетъ композиторъ тутъ комментировать; намъ важнѣе отмѣтить въ Рубинштейнѣ ту черту, которая такъ высоко цѣнится у новаторовъ, — юморъ, составляющій отличительную особенность нашихъ композиторовъ, начиная съ Глинки. Но что̀ особенно цѣнится у «своихъ», объ этомъ совершенно умалчивается, когда рѣчь заходитъ о «не своихъ», каковы Сѣровъ, Рубинштейнъ, Чайковскій и др.

Да не подумаетъ, однако, читатель, что достоинства нашего композитора совершенно заслоняютъ въ нашихъ глазахъ нѣкоторые недостатки его въ романсахъ; напротивъ, во многихъ изъ послѣднихъ мы снова встрѣчаемся съ наклонностью къ речитативному характеру музыкальной рѣчи, который составляетъ ахиллесову пяту его дарованія; правдивая декламація и сильное выраженіе музыкальной мысли въ сжатой драматической формѣ — не удѣлъ Рубинштейна; но видимо композиторъ не раздѣляетъ этого мнѣнія и прибѣгаетъ къ речитативу, гдѣ только чутье ему подсказываетъ о его необходимости въ данномъ случаѣ. Весьма возможно, что именно въ силу этого свойства многихъ его романсовъ послѣдніе имѣютъ сравнительно такое малое распространеніе на концертной эстрадѣ. Къ счастію, въ большинствѣ его романсовъ преобладаетъ широкая кантилена, составляющая главную прелесть ихъ. Нѣтъ сомнѣнья, что если бы Рубинштейнъ не далъ намъ такихъ капитальныхъ произведеній

въ другихъ областяхъ композиціи, а писалъ бы только романсы, они навѣрное обратили бы на себя большее вниманіе, чѣмъ теперь, когда онъ насъ познакомилъ съ своими чисто-музыкальными и оперными произведеніями, которыя во всякомъ случаѣ, стоятъ выше его романсовъ.

Chef d'oeurve его романсовъ съ *иностраннымъ* текстомъ составляютъ *персидскія* пѣсни (ор. 34), написанныя на нѣмецкій текстъ. Достаточно сказать, что преобладающій ихъ характеръ — восточный, а вѣдь извѣстно, съ какимъ неподражаемымъ талантомъ въ этомъ отношеніи мы имѣемъ дѣло въ лицѣ нашего композитора; все, чѣмъ способна прельстить восточная музыка, — то нѣжная и сладкая, то граціозная и заунывная, то страстная и бурная, — выступаетъ въ этихъ романсахъ и достигаетъ своего апогея. *Персидскія* пѣсни состоятъ изъ двѣнадцати романсовъ, изъ которыхъ не знаешь, какому отдать предпочтеніе; во всѣхъ ихъ видны вкусъ, колоритъ, грація, изящество, — словомъ все, что составляетъ прелесть музыки. И въ этомъ отношеніи, т. е. въ области восточной музыки, нельзя не отмѣтить особенности, присущей всѣмъ рускимъ композиторамъ; любовь къ восточной мелодіи — свойство русскаго композитора; начиная съ Глинки, родоначальника нашей музыки, всѣ почти наши композиторы, дали прекрасные образцы этой музыки, но едвали кто-либо изъ нихъ, за исключеніемъ одного развѣ Глинки, достигъ такой высоты и такого широкаго полета въ этой области, какъ Рубинштейнъ; можно смѣло сказать, что въ области оріентальной музыки онъ является прямымъ преемникомъ Глинки.

Сербскія пѣсни, написанныя гораздо позже *персидскихъ*, какъ легко убѣдиться изъ opus'а, которымъ онѣ помѣчены (ор. 105), гораздо слабѣе ихъ; они скорѣе проникнуты характеромъ нѣмецкой музыки, чѣмъ славянской, какъ того слѣдо-

вало бы ожидать; пріятнымъ исключеніемъ является романсъ: *Warum musst du welken schöne Rose* и нѣк. др.; но не въ одномъ только колоритѣ кроется слабая сторона этихъ девяти романсовъ: нигдѣ не встрѣчаете въ нихъ того чувства, которое захватываетъ васъ и заставляетъ невольно перейти въ другое настроеніе; есть между ними въ видѣ исключенія и лучшіе, напримѣръ: *Einen Bruder hatte ich, einen Geliebten* или *O, Gott, wo ist mein Ausgewählter*, отличающіеся элегическимъ характеромъ, но въ общемъ, разсматривая ихъ en masse, необходимо сознаться, что они мало прибавляютъ къ славѣ Рубинштейна.

Еще о двухъ группахъ романсовъ необходимо упомянуть: о *Requiem Миньоны* (ор. 91) и объ *opus'ѣ 92*.

Кто пожелалъ бы иллюстрировать гетевскія *Странствованія Вильгельма Мейстера* не въ видѣ драматическаго дѣйствія, какъ это сдѣлалъ Тома (опера *Mignon*), а въ видѣ отдѣльныхъ картинокъ, воспользовавшись тѣмъ или другимъ эпизодомъ, долженъ обладать замѣчательнымъ талантомъ характеристики; только этимъ путемъ возможно музыкально обрисовать гетевскія фигуры, взявши ихъ въ отдѣльности, безъ столкновенія съ другими лицами и безъ драматическихъ коллизій. Вотъ почему мы должны признаться, что характеристически—очерченныхъ фигуръ мы не видимъ въ его *Reqiuem'ѣ;* конечно, это мнѣніе нисколько не исключаетъ отдѣльныхъ прекрасныхъ номеровъ, каковы напр., пѣснь арфиста: *Was hör'ih draussen vor dem Thor,* или Миньоны: *Kennst Du das Land*, или Филины: *Singet nicht in Trauertönen;* напротивъ, обѣ пѣсни Миньоны весьма поэтичны; но въ общемъ предъ нашей фантазіей не выростаютъ всѣмъ извѣстные гетевскіе типы; рамки лирическихъ романсовъ мало подходятъ къ грандіозности гетевскихъ образовъ.

Opus 92 состоитъ изъ двухъ частей: *Гекуба* (слова Гольдштейна) для контральто съ оркестромъ; вещь эта не произ-

водитъ подавляющаго впечатлѣнія, которое она должна бы произвести по своему драматическому сюжету. Вторая часть: *Агарь въ пустынѣ* (посвященная г-жѣ Лавровской), оперный отрывокъ, въ которомъ участвуютъ: Агарь-альтъ, Измаилъ-сопрано и Ангелъ-теноръ (на слова поэмы фонъ-Саара того же названія); какъ поэма, такъ и музыка лишены драматической силы и паѳоса.

IX.

Приступая къ послѣднему отдѣлу нашего обзора, къ *ораторіямъ* или «духовнымъ операмъ», какъ ихъ называетъ самъ композиторъ, считаемъ необходимымъ дать мѣсто самому автору высказаться въ пользу тѣхъ идей, которыя зародились у него и съ которыми онъ носится ужъ нѣсколько десятковъ лѣтъ; приведемъ здѣсь письмо Рубинштейна, въ которомъ онъ довольно ясно формулируетъ свои мысли о «духовной оперѣ» и ея задачахъ; письмо это *) имѣетъ громадный интересъ, какъ документъ, въ которомъ высказалась profession de foi нашего композитора; оно появилось въ сборникѣ *Изъ-за кулисъ* (Vor den Coulissen), изданное Левинскимъ въ Берлинѣ. Поводомъ къ этому письму послужили многочисленные вопросы, обращенные къ автору, — почему онъ переименовалъ свои ораторіи *Потерянный Рай* и *Вавилонская башня* въ «духовныя оперы» (Geistliche Oper); приведемъ его цѣликомъ; оно того заслуживаетъ.

«Ораторія была для меня издавна такой художественной формой, противъ которой я всегда чувствовалъ протестъ; извѣстныя, мастерскія произведенія этого рода композиціи, разумѣется, не при ихъ изученіи, но при слушаніи, въ испол-

---

*) Оно было переведено профессоромъ Петербургской Консерваторіи, г. Зиновьевымъ, и напечатано въ „Музыкальномъ мірѣ“ (№ 1, 1883 г.)

нелiи, оставляли меня не только холоднымъ, но даже не хорошо расположеннымъ. Неподвижность формъ какъ музыкальныхъ, такъ и въ особенности поэтическихъ, казалась мнѣ прежде всего, въ полномъ противорѣчiи съ высокимъ драматизмомъ сюжета. Я никогда не могъ дойти до полнаго, чистаго наслажденiя, когда слышалъ и видѣлъ господъ въ черныхъ фракахъ и желтыхъ перчаткахъ съ нотными тетрадями у лица или дамъ въ модныхъ, часто изысканныхъ туалетахъ, изображающихъ величественные образы Ветхаго или Новаго Завѣта: мною невольно овладѣвала мысль, что все это было бы величавѣе, вѣрнѣе, теплѣе и дѣйствительнѣе на сценѣ, въ костюмахъ, съ декорацiями и при полномъ сценическомъ дѣйствiи. Я не могу раздѣлять мнѣнiя, что библейскiе сюжеты не принадлежатъ сценѣ по причинѣ ихъ святости. Такимъ мнѣнiемъ навязывается театру «testimonium paupertatis», высказывается противъ него недовѣрiе, тогда какъ *театръ долженъ отвѣчать и служить высокимъ культурнымъ цѣлямъ.* Въ картинныхъ галлереяхъ, напримѣръ, только одна Сикстинская Мадонна занимаетъ въ Дрезденѣ отдѣльную комнату, тогда какъ, другiя картины священнаго содержанiя великихъ мастеровъ висятъ часто подлѣ теньеровскихъ сценокъ, не отнимая другъ у друга собственнаго достоинства».

«Потребность видѣть священные сюжеты на сценѣ была всегда весьма распространена и поддерживалась въ народахъ; это положенiе доказываетъ какъ исторiя средневѣковыхъ мистерiй, такъ и то глубокое впечатлѣнiе, какое осталось во всякомъ видѣвшемъ исторiю страстей Христовыхъ, представленную въ Обераммергау при музыкѣ весьма наивной. Какъ сильно должно было бы быть впечатлѣнiе произведенiй Баха, Генделя, Мендельсона и другихъ при сценическомъ представленiи! Я припоминаю для примѣра то прекрасное,

радостное настроеніе, какое овладѣваетъ публикой при представленіи живыхъ картинъ въ берлинской академіи художествъ съ пѣніемъ à capella церковнаго хора. Но мнѣніе или, лучше сказать, взглядъ, что перенесеніе на общую сцену библейскихъ сюжетовъ было бы ихъ оскверненіемъ, профанаціей, еще такъ распространенъ (съ нимъ надобно имѣть счеты), что я рѣшился на созданіе особеннаго художественнаго образца, который долженъ былъ бы найти себѣ мѣсто въ особенныхъ, спеціально для него построенныхъ, театрахъ».

«Такую художественную форму, въ противуположность свѣтской, можно бы назвать «духовной оперой», театръ—«духовнымъ театромъ», въ различіе отъ свѣтскаго, образовавъ какъ артистическій, такъ и хоровой персоналъ, также и нѣкоторыя правила для публики съ цѣлями спеціальными. Такимъ образомъ, могъ бы возникнуть *храмъ для искусства*... Эта идея была бы невѣрно, ошибочно истолкована, если бы захотѣли понять ее, какъ выбранное съ моей стороны средство для распространенія, поддержанія *церковныхъ* интересовъ; *для меня выше всего стоитъ одинъ и единственный художественный вопросъ,* который въ этомъ случаѣ кажется мнѣ высокимъ, прекраснымъ и достойнымъ осуществленія, далекимъ отъ интересовъ и вопросовъ какого бы то ни было рода. Я вижу, однако, трудности, сопряженныя съ разрѣшеніемъ этой проблемы, хотя онѣ мнѣ и не кажутся совершенно недостижимыми.

«Я полагаю, что 1) денежныя средства, нужныя для дѣла, не могутъ составлять вопроса, принимая въ соображеніе, что абсолютная новизна предпріятія навѣрное увѣнчается громаднымъ успѣхомъ. 2) Вопросъ объ исполнителяхъ тоже не представитъ большихъ трудностей. Не мало солистовъ отдалось бы исключительно этому жанру исполненія; для боль-

шаго числа настоящихъ концертныхъ пѣвицъ и пѣвцовъ (между ними найдется много достойныхъ, но незанятыхъ) «духовный» театръ былъ бы спасеніемъ. Многіе бы выработали изъ этого свою спеціальность. 3) Сценическія трудности при тѣхъ гигантскихъ шагахъ, какими подвигаются машинная и декоративная части, также не могли бы препятствовать. Во всякомъ случаѣ, архитекторы, машинисты и декораторы должны устроить этотъ театръ, сообразуясь съ его спеціальными цѣлями. Какъ именно это устроить, я, какъ профанъ въ этомъ дѣлѣ, не развиваю, но мнѣ кажется необходимымъ перемѣнить какъ постройку театральной залы, такъ и мѣста для оркестра и зрителей. При постройкѣ сцены должно быть принято во вниманіе, что многіе сюжеты требуютъ раздѣленія сцены на три части (небо, адъ и земля). 4) Трудности хороваго исполненія (полифоническій стиль, фуги и пр.) наизусть сами по себѣ, конечно, не малы, но не слѣдуетъ забывать, что хоры побѣждаютъ въ нашихъ новѣйшихъ операхъ не менѣе значительныя музыкальныя трудности».

«Побѣдивъ эти четыре главные пункта, мнѣ кажется, что дѣло было бы технически готовымъ къ жизни. Такъ, въ моемъ воображеніи представляется театръ, на которомъ исполняются въ хронологическомъ порядкѣ выдающіеся моменты обоихъ завѣтовъ, конечно, съ художественными требованіями большаго масштаба. Какъ событія, такъ и личности обоихъ завѣтовъ, настолько величественны, красивы и поэтичны, что *изображеніе ихъ на сценѣ съ помощью всѣхъ искусствъ* не преминуло бы заслужить благодарнось публики *(народа)*, заинтересовало бы скептиковъ и, можетъ быть, обезоружило бы и православныхъ, для великаго большинства которыхъ театръ еще представляется въ видѣ «lieu de perdition». Если иллюстраціи въ картинахъ священнаго писанія не считаются освер-

неніемъ, то почему считать драматическую иллюстрацію за что-либо пагубное? Если бы пришлось этой идеѣ когда-либо осуществиться, то уже однѣ мастерскія творенія нашихъ классиковъ (конечно, въ вышеупомянутой переработкѣ для сцены) дали бы на долю ея весьма богатый матеріалъ».

«Но мнѣ кажется вполнѣ достойнымъ, чтобы наши современные композиторы также принялись за разработку этой художественной формы и тѣмъ обогатили бы матеріалъ. Композиторы должны сознать, что не одинъ только сюжетъ упрочитъ за ихъ произведеніями названіе «духовной оперы», а главнымъ и существеннымъ образомъ, *музыкальный стиль*, подъ которымъ я понимаю болѣе широкія формы композиціи, обиліе полифоніи, большую возвышенность декламаціи, чѣмъ въ оперѣ свѣтской. Сюжетъ долженъ быть воспринимаемъ на другихъ основаніяхъ и законахъ, чѣмъ въ свѣтской оперѣ; нѣтъ никой надобности въ особомъ богатствѣ дѣйствія; но *вся сила должна быть положена на выраженіе извѣстнаго настроенія*, центръ тяжести цѣлаго акта можетъ заключаться въ одной избранной картинѣ, въ одномъ высокомъ, драматическомъ моментѣ. Какъ условія противуположности къ параллельнымъ формамъ свѣтской оперы, должно быть поставлено *большее растяженіе молитвъ, пѣснопѣній, благодареній, жалобъ, торжественности;* единство мѣста, времени и дѣйствія не должно быть здѣсь закономъ. Пробудить, *поднять настроеніе желалъ бы я этимъ духовнымъ театромъ,* — въ этомъ моя цѣль и задача!»

«Изъ существующихъ оперъ съ библейскимъ сюжетомъ, можетъ быть, одинъ *Іосифъ въ Египтѣ* Мегюля подходитъ для духовной оперы; въ другихъ операхъ, хотя и библейскаго содержанія, образъ музыкальнаго изложенія слишкомъ свѣтскій, и обработка сюжета не отвѣчаетъ законамъ духовной оперы

чрезъ введеніе любовныхъ сценъ, какихъ въ священномъ писаніи не означено. Я не хочу этимъ сказать, что любовныя сцены должны быть совершенно изгоняемы, но *онѣ не должны быть присочинены;* такъ, напр., могутъ быть допущены *Юдифь и Олоферпъ, Самсонъ и Далила, Пѣснь пѣсней* и многія другія».

«Даже балетъ желателенъ, но, конечно, безъ балетныхъ обыкновенныхъ ритмовъ (вальсъ, полька); танцы должны носить мѣстный и, безъ сомнѣнія, восточный характеръ. Репертуаръ духовныхъ театровъ по сюжетамъ будетъ, конечно, ограниченъ, но по музыкальной композиціи ему открывается безграничное поле, такъ какъ здѣсь *однажды сочиненная и поставленная опера не исключаетъ возможности композиціи на ту же тему.* Здѣсь будетъ интересовать не новизна сюжета, но приданное ему музыкальное выраженіе. И такъ, мнѣ представляется возможность существованія духовнаго театра рядомъ съ свѣтскимъ во всемъ образованномъ свѣтѣ, во всякомъ большомъ городѣ. Надобно, слѣдовательно, пересадить духовную оперу съ концертной эстрады на сцену; не надобно болѣе разсказывать и пѣть, надобно *представлять. Съ этой идеей я ношусь ужъ болѣе 25 лѣтъ;* кое-что я пробовалъ привести въ исполненіе и бесѣдовалъ объ этомъ съ вліятельными и выдающимися личностями».

«Между разными планами я было остановился на томъ, что эту идею могъ привести въ исполненіе какой-нибудь владѣтельный германскій князь или герцогъ, въ которыхъ я часто встрѣчалъ любовь къ искусству. Но великій герцогъ Саксенъ-Веймарскій былъ того мнѣнія, что исполненіе этого плана возможно только въ большомъ, столичномъ городѣ. Я было и подумалъ о Берлинѣ, какъ о центрѣ цивилизаціи и художественной жизни. Я обратился къ тогдашнему министру

народнаго просвѣщенія, Мюллеру, (ему, казалось мнѣ, принадлежало de facto все «духовное») за совѣтомъ; но онъ, склоняясь вообще на мою идею, полагалъ исключить совершенно Новый Завѣтъ и все-таки высказалъ, что это возможно только частной предпріимчивости; государство же помощи не дастъ. Далѣе, я предполагалъ найти счастливую почву для моихъ надеждъ въ Англіи, гдѣ весьма любятъ ораторію. Вестминстерскій деканъ, Стенли, выразилъ мнѣніе, что примѣненіе духовной оперы возможно только въ формѣ, понятной для простолюдина; онъ находилъ ее умѣстной на рынкѣ, въ какомъ-то деревянномъ балаганѣ. Одно время я пытался (чтобы хоть положить начало) поставить мой планъ на ветхозавѣтную почву, исключивши Новый Завѣтъ, и обратился съ этою цѣлью къ главнымъ представителямъ еврейской общины въ Парижѣ. Они охотно пожелали поддержать въ финансовомъ отношеніи мои планы, но остановились испуганные тѣмъ, какъ посмотритъ публика на исходящую отъ нихъ инициативу. Я думалъ даже объ Америкѣ, о смѣлыхъ, предпріимчивыхъ американскихъ импрессаріо, которые сдѣлали бы изъ моихъ идей гигантскую спекуляцію; дѣло почти удалось, но недостатокъ исполнителей повліялъ на то, что далеко подвинутые планы снова рушились. Я не считалъ даже невозможнымъ устройство артистической ассоціаціи, соединеніе композиторовъ и художниковъ, которые бы могли подвинуть все дѣло; но трудность собрать во имя новой идеи значительное количество артистовъ устрашило меня и я отказался отъ устройства ассоціаціи».

«Тогда я выпустилъ въ свѣтъ *Потерянный рай* сначала въ видѣ ораторіи и потомъ, позднѣе, увлеченный снова моей прежней идеей, я измѣнилъ сочиненіе, придалъ ему драматическую форму и назвалъ *духовной оперой*; также было и

съ *Вавилонской башней*. Такъ какъ и понынѣ я не теряю надежды, что мои планы рано или поздно будутъ приняты, то я пишу будущихъ *Каина и Авеля*, *Моисея* *), *Пѣснь пѣсней* и *Христа* въ формахъ духовной оперы; придетъ ли, или нѣтъ день ихъ сценическихъ представленій — для меня все равно».

Авторъ письма, какъ не трудно замѣтить, довольно убѣдительно высказался и относительно цѣлей этого рода произведеній (храмъ для искусства), и относительно средствъ къ достиженію этихъ цѣлей; намъ, слѣдовательно, остается разсмотрѣть, во-первыхъ, что новаго вноситъ въ эту область искусства нашъ композиторъ, т. е. обозримъ вкратцѣ прогрессивное развитіе ораторіи, и, во-вторыхъ, насколько созданныя имъ духовныя оперы соотвѣтствуютъ описанному идеалу, т. е. находимъ ли мы въ *Потерянномъ раѣ* и въ *Вавилонской башнѣ* тѣ элементы, которые авторъ выставляетъ принадлежностью «духовной оперы».

*) Недавно въ *Berliner Zeitung* напечатано письмо Рубинштейна, содержащее любопытныя подробности о произведеніи, надъ которымъ онъ работаетъ въ настоящую минуту. „Мой *Моисей*,—пишетъ онъ,—дѣло самое непрактическое, какое только можетъ предпринять композиторъ; однакожъ, я принялся за него весьма усердно и не буду знать покоя, пока не окончу его. Это произведеніе, исполненіе котораго оркестромъ займетъ четыре часа времени, слишкомъ театрально для концерта и не годится для театра, такъ какъ имѣетъ форму ораторіи; это будетъ настоящимъ типомъ „религіозной оперы“, о которой я мечтаю много лѣтъ. Какова будетъ судьба этого произведенія—не знаю; не думаю, чтобы оно могло быть исполнено во всемъ своемъ составѣ. Такъ какъ произведеніе состоитъ изъ восьми отдѣльныхъ частей, то можно отъ времени до времени исполнять по одной или по двѣ части, въ концертѣ или на сценѣ. Я дошелъ до половины этой работы, которую надѣюсь окончить въ половинѣ сентября; я говорю объ эскизѣ, ибо для полной отдѣлки мнѣ нужно еще цѣлое лѣто, такъ что *Моисей* выйдетъ въ свѣтъ не ранѣе сентября мѣсяца 1886 года“.

Уже въ первой половинѣ XVI вѣка въ итальянскихъ монастыряхъ устраивались собранія съ цѣлью религіознаго назиданія, которыя должны были, съ одной стороны, замѣнить народу запрещенныя во время поста зрѣлища, съ другой — дать болѣе возвышенное направленіе его мыслямъ. Собранія эти, происходившія обыкновенно въ монастырскомъ молитвенномъ залѣ (oratoire, oratorium), постепенно пріобрѣли характеръ религіозныхъ представленій, соединенныхъ съ музыкой. Уже въ первоначальномъ видѣ этихъ представленій можно отмѣтить двѣ существенныя черты: во-первыхъ, сюжетомъ избирался историческій фактъ, а чаще библейское сказаніе, а во-вторыхъ, *отсутствіе нагляднаго дѣйствія;* араторія имѣла чисто церковный характеръ; художественно-историческое ея назначеніе было — оберегать библейскую святыню отъ бесчинствъ свѣтскихъ представленій.

Новую струю внесли въ эту область искусства Бахъ и Гендель, изъ которыхъ первый стоялъ на почвѣ церковной, а второй, на почвѣ исторической, причемъ первый ко всякому сюжету относился субъективно, на основаніи своихъ личныхъ религіозныхъ взглядовъ и убѣжденій, а второй — объективно, съ полной свободой, не вдаваясь въ тонкости ученія церкви; первый нерѣдко мистикъ, второй простъ и ясенъ. Великое значеніе Генделя состоитъ въ примиреніи церковнаго и свѣтскаго элемента; стоя на почвѣ священной исторіи и черпая сюжеты изъ библейскихъ преданій, онъ, сбросивъ оковы церковнаго стиля, прибѣгнулъ къ средствамъ музыкальнаго выраженія, выработаннымъ свѣтской драматической музыкой, т. е. оперой; такимъ образомъ, его араторіи, оставаясь вполнѣ недоступны оперной мишурѣ, сильнѣе и ярче обычной церковной музыки возбуждали въ душѣ человѣка представленіе объ участіи божества въ судьбѣ народовъ и отдѣльныхъ лич-

ностей. Личности, фигурирующія въ его ораторіяхъ (*Messias*, *Israil*, *Samson*, *Judas* и др.) суть общіе, характерные типы, обрисованные крупными штрихами. Вообще возвышенность и общность — отличительныя свойства его ораторій.

Ораторіи Мендельсона *Paulus*, *Elias*, имѣя совсѣмъ уже свѣтскій характеръ, далеко не дышать тѣмъ непосредственнымъ, наивнымъ чувствомъ, которое имѣетъ своимъ источникомъ вѣру и религіозное настроеніе; поэтому онѣ дѣланны, сухи и безжизненны. Оставивъ въ сторонѣ Листа и его ораторіи, не имѣющія ничего общаго съ классическими произведеніями этого рода Баха и Генделя, интересныя особливо съ точки зрѣнія гармоніи и блестящей инструментовки и приближающіяся къ драматизированной кантатѣ, перейдемъ къ нашему композитору, ближе стоящему къ классическимъ идеаламъ и стремящемуся сдѣлать новый шагъ въ этой области.

Недовольный неподвижностью формъ, находящихся въ противорѣчіи съ высокимъ драматизмомъ сюжета, побуждаемый стремленіемъ изображать величественные образы Ветхаго и Новаго Завѣта, какъ можно «величавѣе, вѣрнѣе, теплѣе и дѣйствительнѣе», Рубинштейнъ желаетъ создать такую художественную форму, которая, заключая въ себѣ все возвышенное, созданное классической ораторіей, въ то же время удовлетворяла бы и требованіямъ сценическимъ; другими словами, онъ требуетъ перенесенія ораторіи съ концертной эстрады на сцену при полной реальной обстановкѣ, костюмахъ, декораціяхъ и пр.; эту художественную форму онъ называетъ «духовной оперой» и ее преслѣдуетъ, какъ мы видимъ, во многихъ произведеніяхъ, какъ изданныхъ, такъ и находящихся въ портфелѣ. Само собой разумѣется, что о послѣднихъ мы говорить не можемъ, а разсмотримъ лишь тѣ двѣ изъ нихъ,

которыя уже давно сдѣлались достояніемъ публики, т. е. *Потерянный рай* и *Вавилонскую башню*.

Находя мысль нашего композитора объ основаніи «духовнаго театра»,—храма для чистаго искусства,—вполнѣ симпатичной и заслуживающей полнаго сочувствія, въ особенности въ настоящее время, когда сценическое искусство подверглось крайнему кризису и оперетка наложила свою грязную лапу почти на всѣ сцены, сдѣлавшись законодательницей нашего эстетическаго режима, мы, къ крайнему сожалѣнію, не можемъ, однако, сказать, что данные намъ Рубинштейномъ образцы въ этой области вполнѣ соотвѣтствуютъ требуемому имъ же идеалу. Какъ *Потерянный рай,* такъ и *Вавилонская башня*, по ближайшемъ ознакомленіи съ ними, не вполнѣ заключаютъ въ себѣ тѣ элементы, которые композиторъ желалъ бы видѣть въ духовной оперѣ; ставя необходимымъ условіемъ *возвышенный музыкальный стиль*, подъ которымъ онъ разумѣетъ «широкія формы композиціи, обиліе полифоніи, возвышенность декламаціи» и, главнымъ образомъ, *выраженіе извѣстнаго настроенія,* Рубинштейнъ, по крайней мѣрѣ въ разсматриваемыхъ нами двухъ духовныхъ операхъ, обнаруживаетъ весьма мало стремленія къ осуществленію этихъ требованій.

Библейскій разсказъ о возмущеніи духовъ противъ самодержавія Бога и о связанномъ съ этимъ грѣхопаденіи первой человѣческой четы, какъ извѣстно, составляетъ содержаніе знаменитой поэмы Мильтона (1608—1674), *The Paradise Lost*, состоящей изъ 12 пѣсенъ. Само собой разумѣется, что философски-религіозная основа этой эпической поэмы, мастерскія поэтическія описанія картинъ природы, величественные образы героевъ и въ особенности Сатаны, главнаго возмутителя противъ небесной автократіи, составляющаго сре-

доточіе всего произведенія и имѣвшаго вліяніе на всю новую поэзію, не могли умѣститься въ опредѣленныя рамки музыкальныхъ формъ. Пришлось многое выбросить, выбрать отдѣльные моменты, годные для музыки, переработать сюжетъ,— словомъ создать нѣчто вродѣ либретто *Фауста*, какъ извѣстно, почти ничего общаго не имѣющаго съ трагедіей Гете. Такъ и распорядился анонимный составитель текста для «духовный оперы» съ *Потеряннымъ раемъ* Мильтона.

Весь матеріалъ, предложенный авторомъ композитору, исчерпывается тремя частями,—матеріалъ, не представляющій никакого драматическаго дѣйствія и никакой внутренней связи между этими частями; вдобавокъ къ этому, языкъ текста грубъ и топоренъ. Въ первой части, которую можно назвать борьбой небесныхъ и возмутившихся силъ, мы знакомимся съ двумя борющимися партіями. Послѣднія съ Сатаной во главѣ изнемогаютъ въ борьбѣ; Сатана обѣщаетъ взывающимъ къ нему мятежнымъ духамъ, что создающійся міръ и человѣкъ послужатъ имъ цѣлью побѣды въ будущемъ, и что спутники его власти: Высокомѣріе, Развратъ и Слабости будутъ имъ помогать въ побѣдѣ надъ человѣкомъ. Борьба, однако, кончается побѣдой небесныхъ силъ надъ возмутившимися.

Во второй части, могущей называться сотвореніемъ міра, происходитъ цѣлый рядъ актовъ созиданія (тепла, воздуха, тверди, растительности, небесныхъ свѣтилъ — солнца и луны, царства животныхъ, вѣнца природы — людей), о которомъ каждый разъ подробно возвѣщаетъ Голосъ Высшаго Существа, а хоръ небесныхъ силъ восхищается сотвореннымъ. Третья часть, — изгнаніе грѣшниковъ изъ рая, — начинается радостью злыхъ духовъ и печалью небесныхъ силъ по поводу грѣхопаденія; далѣе слѣдуетъ само изгнаніе, раскаяніе грѣшниковъ, прощеніе Господне, демоническія силы восхваляютъ

Сатану за побѣду надъ человѣкомъ, и ангелы обѣщають Адаму и Евѣ возвращенія рая, если они будутъ идти по стезѣ добродѣтели; все произведеніе кончается общимъ хвалебнымъ хоромъ.

Композиторъ шелъ шагъ за шагомъ за либреттистомъ, и потому мы не имѣемъ цѣльной картины, связанной общей идеей и однимъ направленіемъ. Отсутствіе драматическаго дѣйствія и музыкальныхъ характеристикъ (за исключеніемъ, впрочемъ, Сатаны) сильно сказывается; декламаціи, правда, отведено много мѣста, но речитативы, какъ мы ужъ сказали, мало даются нашему композитору. Почти вся вторая часть, состоящая изъ однообразно повторяющихся речитативовъ Голоса (теноровая партія) и восторгающагося хора, лишеннаго, къ слову сказать, торжественности, мало говорятъ о возвышенномъ стилѣ, требуемомъ Рубинштейномъ. Лучше другихъ номеровъ изображеніе хаоса въ интродукціи; изъ ансамблей можно отмѣтить, какъ лучшій хоръ, *Wie sich alles mit Knospen füllt* (№ 15; всѣхъ №№—28).

Первая и послѣдняя части представляютъ больше разнообразія, и композитору удалось обрисовать болѣе ярко контрастъ двухъ лагерей. Блѣдными вышли ангелы (Рафаилъ, Михаилъ и Гавріилъ) и Адамъ и Ева (баритонъ и сопрано), не имѣющіе индивидуальной окраски и не отличающіеся отъ обыкновенныхъ оперныхъ любовниковъ. Ангелы слишкомъ монотонны и не грандіозны. Дуэтъ Адама и Евы: *Der Herr hat uns verlassen* (№ 28), дважды повторяющійся, долженъ считаться однимъ изъ лучшихъ нумеровъ во всемъ произведеніи. Изъ хоровыхъ ансамблей прекрасенъ финалъ третьей части и хоры возмутившихся силъ въ первой части. Особенно удался композитору Сатана, (басъ) для котораго онъ нашелъ прекрасныя музыкальныя краски и выразительную обрисовку. Поэтому мы бы отдали предпочтеніе первой части, гдѣ фигу-

рируютъ Сатана и возмущающіяся силы; эта борющаяся партія, какъ болѣе живая, вышла удачнѣе и рельефнѣе.

Въ итогѣ здѣсь нѣтъ «возвышенной декламаціи», для которой требовались бы сильныя, драматическія выраженія, такъ называемые мелодическіе речитативы, — торжественной религіозности, способной пробудить и поднять настроеніе слушателя, тоже мало; общей связующей идеи съ какимъ-нибудь драматическимъ дѣйствіемъ, что должно служить главнымъ фундаментомъ и двигателемъ всего зданія, также нѣтъ въ разсматриваемомъ произведеніи; положимъ, текстъ слишкомъ способствуетъ отсутствію всѣхъ этихъ требуемыхъ достоинствъ «духовной оперы», но не все же зависитъ отъ либреттиста... Тѣмъ не менѣе *Потерянный рай* (ор. 54) имѣлъ вездѣ большой успѣхъ. Конечно, по клавираусцугу очень трудно судить объ инструментовкѣ; весьма возможно, что оркестровка *Потеряннаго рая* сглаживаетъ кое-какія шероховатости музыкальнаго стиля, но господствующій духъ произведенія все же остается тотъ самый, а онъ-то намъ кажется не соотвѣтствующимъ желаемому идеалу; нѣсколько ближе къ нему подходитъ *Вавилонская башня* (ор. 80).

Вавилонская башня, написанная въ одномъ дѣйствіи на текстъ Роденберга, никогда, кажется, въ Россіи исполнена не была и, вѣроятно, совершенно неизвѣстна публикѣ, тогда какъ *Потерянный рай* шелъ въ Петербургѣ около второй половины семидесятыхъ годовъ. Сюжетъ разсматриваемой ораторіи не представляетъ собой законченной вещи и не обладаетъ никакой поэтической канвой; вотъ ея содержаніе въ сжатомъ видѣ.

Надсмотрщикъ приглашаетъ народъ къ продолженію постройки башни; начинается работа. Нимродъ (басъ), довольный успѣшностью работы, заявляетъ, что башня эта послу-

жить ему для созерцанія Бога и для раскрытія тайнъ міроздания. Появившійся пастухъ, Авраамъ (теноръ), отговариваетъ его отъ такого дерзкаго поступка, убѣждая, что только вѣрой и смиреніемъ можно лицезрѣть Іегову. Всѣ поражаются смѣлостью пастуха; Нимродъ въ гнѣвѣ велитъ бросить его въ печь, что народъ тотчасъ же и исполняетъ. Хоръ ангеловъ (дѣтскіе голоса) обѣщаетъ охранять его. Авраамъ выходитъ невредимый; всѣ въ изумленіи; одни приписываютъ это чудо Іеговѣ, а другіе — Ваалу; начинается борьба между спорящими сторонами, прекращаемая повелѣніемъ Нимрода продолжать работу. Въ это время на сценѣ темнѣетъ, воздухъ становится густымъ, невыносимымъ; народы перестаютъ понимать другъ друга; Авраамъ совѣтуетъ прибѣгнуть къ молитвѣ, чтобы спастись отъ гибели; разгнѣванный Нимродъ приказываетъ сбросить его съ башни, но послѣдняя съ трескомъ рушится; всѣ въ ужасѣ. По сценѣ проходятъ три хора — семитовъ, хамитовъ и яфетидовъ, — славящихъ Творца; все разсѣевается; буря и гроза прекращаются; радуга возвѣщаетъ о близкомъ просвѣтленіи; Авраамъ благодаритъ Создателя; Нимродъ и всѣ его окружающіе раскаяваются въ своихъ грѣховныхъ помыслахъ и признаютъ величіе и силу Бога. Общій хвалебный гимнъ заканчиваетъ сцену, которая должна быть раздѣлена на три части и изображать собой небо съ незримымъ Богомъ, окруженнымъ ангелами, землю, на которой находятся колѣнопреклоненные народы, и адъ съ трономъ Сатаны, властвующаго надъ всѣми злыми духами; ангелы, небесныя силы и люди восхваляютъ величіе Бога, Создателя міра, демоны же и злые духи — могущество Сатаны.

Сюжетъ, какъ не трудно убѣдиться, незамысловатъ и выполненъ либреттистомъ довольно топорно; но композиторъ нашелъ возможнымъ отшлифовать этотъ матеріалъ и придать

свою форму, а мѣстами даже и блескъ. Это не значитъ, что мы имѣемъ въ *Вавилонской башнѣ* образецъ «духовной оперы»; Рубинштейнъ и здѣсь, вмѣсто возвышенной декламаціи, даетъ обыкновенные свои речитативы; вмѣсто высокаго настроенія; и тутъ попадаются общія мѣста и расплывчатость, противъ которыхъ самъ композиторъ ратуетъ; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы встрѣчаемъ много страницъ, бьющихъ безспорнымъ вдохновеніемъ; есть мѣста, гдѣ авторъ поднимается на значительную высоту, которыя заставляютъ предполагать, что имѣющіеся въ портфелѣ *Каинъ и Авель, Моисей, Пѣснь пѣсней* и др., какъ произведенія болѣе поздняго времени, слѣдовательно, подвергшіяся болѣе тщательной отдѣлкѣ, болѣе приближаются къ идеалу «духовной оперы»; мы такъ думаемъ на основаніи параллели между *Потеряннымъ раемъ* и *Вавилонской башней*.

Такъ, безусловно прекрасны хоровыя массы, — любимый конекъ нашего композитора; хоры, изображающіе борьбу партій, начинающіеся словами: *Wunder hat Baal gethan* — грандіозны и величественны какъ по фактурѣ, такъ и по внутреннему содержанію; таковъ же и громадный финальный хоръ *Hosanna*, въ которомъ участвуютъ всѣ наличныя силы; великолѣпно изображеніе грозы во время паденія башни; хоры ангеловъ ничѣмъ особеннымъ не выдаются также, какъ и небольшая партія надсмотрщика (баритонъ). Два главныя дѣйствующія лица — Нимродъ и Авраамъ — не отличаются никакой характерной окраской; говорятъ все время речитативами не высокаго достоинства; впрочемъ въ видѣ оазисовъ, въ ихъ партіяхъ встрѣчаются небольшія аріозо; такъ, у Нимрода — весьма удачно *O, wie nichtig, wie erbärmlich,* а у Авраама — *Nicht ist es Schwüle* и большое solo: *Die Wolken haben sich verzogen,* хотя необходимо признать, что названные номера

хороши съ обще-музыкальной точки зрѣнія, а не съ точки зрѣнія духовной оперы. Къ лучшимъ мѣстамъ слѣдуетъ причислить хоры семитовъ, хамитовъ и афетидовъ, давшіе композитору возможность блеснуть характерными восточными мотивами; между ними первый хоръ — *Langsam schon* и второй *Wir wandern aus dem Quellgebiet* напоминаютъ лучшія страницы восточной музыки *Маккавеевъ*. *Вавилонская башня* недавно имѣла громадный успѣхъ въ Лейпцигѣ.

Убѣдительный тонъ автора письма, глубокая вѣра композитора въ возможность осуществленія мысли о созданіи «духовнаго театра», неутомимые труды композитора на этомъ поприщѣ, не ожидающаго даже въ далекомъ будущемъ увидѣть плоды своей завѣтной мечты, новые горизонты, которые могли бы быть открыты въ области музыки, нравственное вліяніе, которое могъ бы имѣть такой театръ на массу, — все это чрезвычайно симпатично и заставляетъ желать большаго количества прозелитовъ. Быть можетъ, именно въ «духовной оперѣ» и лежитъ противовѣсъ въ высшей степени испорченнымъ вкусамъ современной публики, воспитаннымъ на разухабистыхъ мотивахъ оперетки.

Поэтому пожелаемъ композитору всякихъ успѣховъ на этомъ поприщѣ и возможно скораго осуществленія его завѣтной мечты.

X.

Въ нашу цѣль не входитъ опредѣлить мѣсто Рубинштейну, которое онъ долженъ занять въ средѣ нашихъ музыкальныхъ художниковъ; это дѣло его будущихъ біографовъ и историковъ нашей музыки; также не коснемся мы значенія, которое должна имѣть его композиторская дѣятельность на ряду съ дѣятельностью прочихъ нашихъ художниковъ; нашъ очеркъ потому и вышелъ, быть можетъ, такимъ блѣднымъ и непод-

нымъ, что мы старались избѣгать многихъ подробностей его жизни, которыя могли бы придать то или другое освѣщеніе тѣмъ или другимъ фактамъ, имѣвшимъ вліяніе на его творчество; все это намъ казалось неумѣстнымъ при обзорѣ многосторонней дѣятельности композитора при его жизни. Но есть факты, о которыхъ необходимо сказать въ видахъ ихъ общественнаго значенія, безъ которыхъ личность Рубинштейна вовсе не была бы обрисована въ нашемъ бѣгломъ очеркѣ.

А. Г. Рубинштейнъ является піонеромъ русскаго искусства въ полномъ смыслѣ этого слова и въ этомъ отношеніи онъ не только идетъ по стопамъ Глинки, но значительно превзошелъ его. Ни одинъ изъ современныхъ нашихъ композиторовъ не былъ въ состояніи оказать такихъ услугъ русской музыкѣ, какъ Рубинштейнъ, являющійся геніальнымъ исполнителемъ, — и, нужно отдать ему справедливость, онъ не только стоитъ на высотѣ своей задачи, какъ пропагаторъ русской музыки, но и дѣйствуетъ съ самоотверженіемъ, на которое едва ли многіе способны. Мы говоримъ о программахъ его концертовъ во всѣхъ странахъ свѣта; вездѣ и повсюду онъ знакомитъ иностранцевъ съ нашими композиторами въ своемъ чудесномъ исполненіи ихъ произведеній; вездѣ и повсюду на афишахъ его концертовъ вы встрѣтите имена русскихъ композиторовъ и названія русскихъ произведеній, безъ различія лагеря, къ которому принадлежатъ ихъ авторы. Эта заслуга Рубинштейна неоцѣненна и вызываетъ глубокое чувство признательности со стороны всѣхъ, кому не на одникъ только словахъ дорого наше искусство и завоеваніе имъ себѣ имени и распространенія. Въ области пропаганды русской музыки Рубинштейнъ не имѣетъ себѣ равныхъ между нашими артистами.

Являясь популяризаторомъ русской музыки всѣхъ лагерей, Рубинштейнъ обнаруживаетъ еще одну черту, достойную вниманія. Какъ истинный художникъ, далекій отъ партійности и личныхъ отношеній, онъ выставляетъ на видъ все выдающееся въ нашей музыкѣ, изъ какого бы источника оно не исходило, не обращая вниманія на мелкія страстишки, руководящія статьями, направленными противъ него; онъ, стоя выше мелочныхъ и личныхъ интересовъ, отплачиваетъ своимъ недоброжелателямъ популяризаціей ихъ произведеній. Развѣ онъ въ своихъ концертахъ не продуцировалъ произведеній всѣхъ нашихъ «новаторовъ», не исключая и г. Кюи, являющихся самым ярыми его противниками?

Далѣе, нашъ великій художникъ всегда былъ покровителемъ молодыхъ талантовъ и дарованій, когда онъ только ихъ замѣчалъ въ толпѣ. Во время своего директорства въ петербургской консерваторіи онъ сдѣлалъ многое и многимъ начинающимъ силамъ далъ возможность выйти на дорогу. Мы ужъ не говоримъ объ его отзывчивости на разныя общественныя нужды, выразившейся и выражающейся въ громадномъ количествѣ концертовъ, устраиваемыхъ и даваемыхъ имъ въ пользу того или другаго учрежденія почти въ каждомъ городѣ, гдѣ онъ концертируетъ; безграничная доброта его характера давно извѣстна. Съ какимъ горячимъ сочувствіемъ относится онъ къ собратамъ по искусству, дѣйствительно обладающимъ талантами; какъ онъ горячо любитъ г. Чайковскаго, котораго онъ обыкновенно называетъ «дитя моего сердца», и какъ онъ искренно радуется его успѣхамъ! Далекій отъ непозволительныхъ литературно-полемическихъ дрязгъ, Рубинштейнъ, не отвѣчая ни на какія статьи и не входя въ препирательства съ кѣмъ бы то ни было и по поводу чего бы то ни было гдѣ только можетъ, старается вы-

двинуть лучшія стороны въ дѣятельности своихъ противниковъ. Доказательство — седьмой его историческій концертъ.

Оглянувшись назадъ и кинувъ общій взоръ на произведенія Рубинштейна, необходимо признаться, что огромная масса разнородныхъ его твореній по стилю должна быть подведена подъ три рубрики: нѣмецкая или, вѣрнѣе, классическая, восточная и русская. Въ каждой изъ этихъ областей онъ, слѣдуя великимъ образцамъ крупныхъ художниковъ, самобытенъ и вноситъ свѣжіе элементы. Менѣе всего можно его талантъ назвать подражательнымъ; напротивъ, онъ вездѣ достигаетъ значительной высоты, благодаря субъективному отношенію и глубокому пониманію созданнаго другими художниками въ данной области. Не стремясь помощью уступокъ или силой тенденціозныхъ мудрствованій группировать около себя партію, Рубинштейнъ преданъ всецѣло своему искусству и работаетъ съ тою неподкупной искренностью, съ тѣмъ глубокимъ убѣжденіемъ въ правотѣ и непоколебимости созидаемаго, которыя достались ему въ законное наслѣдіе отъ геніальныхъ двигателей музыкальнаго искусства. Очень можетъ быть, что именно въ отсутствіи стремленія создать себѣ партію, — что вовсе не трудно было бы ему сдѣлать при его громадномъ имени, — и кроется основаніе мысли, что Рубинштейнъ у насъ школы не создалъ. Намъ думается, что вопросъ о школѣ тоже дѣло будущаго и не теперь во всякомъ случаѣ время разбираться въ немъ. Для насъ гораздо важнѣе то, что нашъ композиторъ не прибѣгаетъ, подобно многимъ другимъ, ни къ какимъ искусственнымъ мѣрамъ для поднятія своихъ многочисленныхъ акцій на рынкѣ художественной славы: послѣдняя сама за нимъ идетъ.

Для насъ важно то, что въ каждой изъ вышесказанныхъ трехъ областей его композиторской дѣятельности онъ далъ

намъ прекрасные образцы, являясь вездѣ послѣдователемъ лучшихъ представителей музыкальной мысли; конечно, это не исключаетъ возможности произведеній менѣе высокаго достоинства, но въ каждой отрасли есть произведенія, не только достойныя вниманія и изученія, но и ставящія автора чрезвычайно высоко. Достаточно упомянуть объ его симфоніяхъ, концертной и камерной музыкѣ и нѣмецкихъ романсахъ en masse, чтобы убѣдиться. до какихъ тонкостей и до какой глубины онъ дошелъ въ изученіи классиковъ, съ какимъ поэтомъ-музыкантомъ мы имѣемъ дѣло въ его лицѣ. Какое богатство мелодіи и фантазіи обнаруживаетъ онъ въ этихъ произведеніяхъ!

Едва ли будетъ преувеличено, если скажемъ, что въ области оріентальной музыки А. Г. является прямымъ наслѣдникомъ тенденцій Глинки и что въ этомъ отношеніи онъ, въ настоящее время, не имѣетъ себѣ равныхъ не только въ нашей музыкальной литературѣ, но пожалуй, и, въ западно-европейской; музыка многихъ №№ *Демона, Фераморса, Маккавеевъ, Вавилонской башни, Персидскихъ пѣсенъ* и многихъ *романсовъ* служитъ лучшимъ подтвержденіемъ нашихъ словъ. Какою теплотой, элегичностью и задушевностью дышатъ у него эти страницы чистаго вдохновенія; какое разнообразіе и какую изобрѣтательность мысли и формы обнаруживаетъ композиторъ въ созданіи восточной музыки! Удивительнѣе всего то, что именно эта сторона его таланта, о которой наши «передовики» такъ кричатъ, говоря о себѣ и о «своихъ», почти игнорируется ими, когда рѣчь заходитъ объ А. Г.

За то они съ особеннымъ наслажденіемъ распространяются о его русской музыкѣ, находя ее дѣланной и измышленной. Да, пожалуй, можно съ ними согласиться, если стать на ихъ узкую точку зрѣнія и поставить композитору въ обязательное

условіе — взять готовый русскій мотивъ и разработать его, варьируя на тысячу ладовъ, что, собственно говоря, обхватываетъ собой болѣе техническую сторону дѣла, чѣмъ область вдохновенія и творчества. Но если стать на точку зрѣнія искусства и, разумѣется, не анти-художественную «реальную», а на почву творчества, то А. Г. болѣе соотвѣтствуетъ его требованіямъ, не столько вдаваясь въ хитросплетенныя техническія измышленія, сколько задаваясь общимъ духомъ и настроеніемъ созидаемой композиціи. Въ его произведеніяхъ русскаго характера, какъ напримѣръ, *Купецъ Калашниковъ*, *Иванъ Грозный*, *Caprice russe*, увертюра къ *Дмитрію Донскому*, во множествѣ *романсовъ* и въ другихъ произведеніяхъ, вы замѣчаете всѣ отличительныя свойства русскаго духа и русскаго стиля, завѣщанныя Глинкой. Но, свободный отъ эстетическаго ханжества, пустившаго глубокіе корни въ нашу музыку со смерти Даргомыжскаго, Рубинштейнъ не старается загубить въ себѣ талантъ къ самостоятельной мелодіи и въ этой области, а такъ какъ мелодія предана проклятію и обречена на остракизмъ по извѣстной статьѣ кодекса «новѣйшаго реализма», то онъ подвергается всевозможнымъ нападкамъ, отъ которыхъ время безсомнѣнно очиститъ его представивъ въ безупречномъ свѣтѣ.

Нужно ли говорить о немъ, какъ объ инструментаторѣ и мастерѣ инструментальной музыки? Богатство и блескъ колорита, смѣлость формъ и экономія въ употребленіи оркестровыхъ силъ, закругленность и законченность мысли при нѣкоторомъ иногда пренебреженіи къ чувству мѣры при повтореніяхъ и варіяціяхъ, отсутствіе дѣланности и мастерство разработки сопровождаютъ его произведенія какъ фортепіанныя, такъ и инструментальныя; гибкость его разнохарактер-

наго таланта подтверждается массой разнородных его произведеній. Но оставивъ въ сторонѣ его композиторскую дѣятельность, которой отъ души желаемъ успѣховъ и завоеваніе новыхъ и новыхъ горизонтовъ, дѣятельность Антона Григорьевича Рубинштейна въ качествѣ главнѣйшаго агитатора на поприщѣ систематическаго музыкальнаго образованія, основателя симфоническихъ обществъ, перваго въ мірѣ виртуоза-художника, котораго Гомеръ, безъ сомнѣнія, уподобилъ бы Орфею и, — что самое главное, — пропагатора русскаго искусства далеко за предѣлами нашего отечества, — уже отвоевала себѣ завидную страницу въ исторіи нашего искусства. Имя Рубинштейна уже безсмертно.

Пожелаемъ же нашему великому художнику и композитору, которымъ мы должны гордиться, какъ выдающимся нашимъ талантомъ, долголѣтія и силъ продолжать служить съ той честью нашему искусству, которая ему уже досталась на долю; при его громадной эрудиціи и энергіи, богатствѣ фантазіи и творчества, при безустанномъ трудѣ и безконечной любви къ искусству, мы вправѣ ожидать еще очень многаго отъ его композиторскаго пера и отъ будущихъ его произведеній.

XI.

Переходя къ «списку произведеній А. Г. по opus'амъ», составленному нами на основаніи лучшихъ музыкальныхъ каталоговъ, какъ иностранныхъ, такъ и нашихъ музыкальныхъ магазиновъ и издательскихъ фирмъ, необходимо оговориться, что, если попадутся кое-какіе промахи въ обозна-

ченіи opus'овъ, то насъ строго винить въ этомъ нельзя, такъ какъ нерѣдко разныя произведенія выходили въ свѣтъ обозначенными opus'омъ, уже прежде существовавшимъ; главныя старанія мы приложили къ тому, чтобы въ нашъ «списокъ» вошли по возможности *всѣ* вышедшія и напечатанныя произведенія нашего композитора.



Списокъ произведеній А. Г. Рубинштейна

по opus'амъ.

Opus 1. Ondine. Etude.

» 2. Двѣ фантазіи на народныя русскія пѣсни: a) Внизъ по матушкѣ по Волгѣ, b) Лучинушка.

» *3. Deux mélodies.

» *4. Mazurka-Fantaisie.

» *5. Три пьесы: a) Polonaise, b) Cracovienne и c) Mazurka.

» 6. Tarantelle.

» 7. Impromptu-Caprice.

— Air suédois, chanté par Jenny Lind.

» 8. Шесть романсовъ: 1) Сонъ, 2) Весеннее чувство, 3) Листокъ, 4) Желаніе, 5) Море воетъ, 6) Цвѣтокъ.

— Voix interieures: a) Volkslied, b) Rêverie и c) Impromptu.

» 9. Октетъ (фортепіано, скрипка, альтъ, віолончель, контрабасъ, флейта и волторна).

» 10. Каменный Островъ (24 пьесы для фортепіано въ двѣ руки).

— Deux nocturnes.

Всѣ эти произведѣнія написаны до 1860 года.

» 11. Trois morceaux для скрипки съ фортепіано (также для альта или віолончели съ фортепіано. — Allegro appassionato, Allegro и Andante).

» 12. Соната въ двѣ руки № 1 (E-moll).

» 13. Соната для скрипки съ фортепіано № 1 (G-dur).

» 14. Le bal — десять пьесъ (à deux mains): 1) Impatience, 2) Polonaise, 3) Contredanse, 4) Valse, 5) Intermezzo, 6) Polka, 7) Polka-mazurka, 8) Mazurka, 9) Galop и 10) Le rêve.

---

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

Opus 15. Два trio (F-dur и G-moll).
» 16. Trois morceaux: a) Impromptu, b) Berceuse и c) Sérénade espagnole.
» 17. Три струнные квартета (G-dur, C-moll и F-dur).
» 18. Соната для віолончели № 1 (D-dur).
» 19. Соната для скрипки № 2 (A-moll).
» 20. Соната въ двѣ руки № 2 (C-moll).
» 21. Trois caprices pour piano seul.
» 22. Trois sérénades.
» 23. Шесть этюдовъ для фортепіано (E-dur, C-dur, Cis-moll, Es-dur, F-dur и G-dur).
» 24. Шесть прелюдій для фортепіано (As-dur, F-moll, E-dur, H-moll, G-dur и C-moll).
» 25. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 1 (E-moll).
» *26. Двѣ пьесы для фортепіано: a) Romance и b) Impromptu.
» 27. Девять романсовъ: 1) Если встрѣчусь съ тобой, 2) Ты не пой, соловей, 3) Плѣнившись розой, соловей, 4) Ты прости, прощай, 5) Перстенечекъ золотой, 6) Она поетъ и мнѣ сдается, 7) Не бейся тревожно въ груди, ретивое, 8) Гуляютъ тучи золотыя и 9) Подъ твоимъ окномъ я тебѣ спою (серенада).
» 28, Deux morceaux для piano: a) Nocturne b) Caprice.
» 29. Deux marches funèbres для фортепіано.
» 30. Двѣ пьесы для фортепіано: a) Barcarolle и b) Allegro appassionato.
» 31. Шесть романсовъ: 1) Непонятно, 2) У окна, 3) Споръ (дуэтъ), 4) Разбитое сердце, 5) Разставаніе и 6) Успокоеніе.
» 32. Шесть романсовъ: 3 весеннія пѣсни (Льется чудный звукъ, Въ густой травѣ весенней и Все растетъ и зеленѣетъ). Двѣ пѣсни: 1) Жилъ царь, старикъ угрюмый, 2) Какъ цвѣтикъ въ вечеръ мая и Азра.
» 33. Шесть романсовъ: 1) Утренняя пѣснь, 2) Росинка, 3) Птичка (Жаворонокъ), 4) Загадка, 5) Пѣснь и 6) Воспоминаніе.
» *34. Двѣнадцать персидскихъ пѣсенъ: 1) Зулейка, 2) Какъ на землѣ, 3) Какъ увижу твои ножки, 4) Розанъ, 5) Тому, кто хочетъ жить, 6) Насъ по одной дорогѣ, 7) Скинь чадру

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

съ головы, 8) Нераспустившійся цвѣточекъ, 9) Клубится волною, 10) Надъ моремъ солнце, 11) Не будь сурова и 12) Велѣлъ Создатель.

Opus 35. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 2 (F-dur).

» *36. Двѣнадцать романсовъ: 1) Утесъ, 2) Слышу ли голосъ твой, 3) Парусъ, 4) Тучи, 5) Кинжалъ, 6) Не спрашивай, о чемъ тоскую, 7) Пѣвецъ, 8) Пью за здоровье Мери, 9) Изступленіе, 10) Не весна тогда, 11) Падучая звѣзда и 12) Дують вѣтры.

» 37. Akrostichon (*Laura* пять фортепіанныхъ пьесокъ).

» 38. Suite: 1) Prélude, 2) Menuet, 3) Gigue, 4) Sarabande, 5) Gavotte, 6) Passacaille, 7) Allemande, 8) Courrante, 9) Passepied и 10) Bourrée.

Все это написано до 1868 года.

» 39. Соната для віолончели № 2 (G-dur).

» 40. Первая симфонія для оркестра (F-dur).

» 41. Соната для фортепіано № 3 (F-dur).

» 42. Вторая симфонія для оркестра (C-dur), «Океанъ» (въ семи частяхъ, первоначально въ четырехъ только).

» 43. Тріумфальная увертюра № 1.

» 44. Soirées à S-Pétersbourg: 1) Romance, 2) Scherzo, 3) Preghiera, 4) Impromptu, 5) Nocturne и 6) Appassionata.

» 45. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 3 (G-dur).

» — Вторая баркаролла.

» 46. Концертъ для скрипки № 1 (G-dur).

» 47. Три струнныхъ квартета (E-moll, B-dur и D-dur).

» *48. Двѣнадцать дуэтовъ: 1) Ночь, 2) Горныя вершины, 3) Туча, 4) Горлица и прохожій, 5) Ангелъ, 6) Прощаясь въ аллеѣ сидѣли, 7) Беззаботность птички, 8) Свѣтикъ-солнышко, 9) Пѣла, пѣла пташечка, 10) Народная пѣсня, 11) Есть тихая роща и 12) Вечеръ въ іюнѣ.

» 49. Соната для Viola d'amour.

» 50. Characterbilder въ 4 руки; шесть пьесъ: 1) Ноктюрнъ, 2) Скерцо, 3) Третья баркаролла, 4) Капричіо, 5) Колыбельная пѣсня и 6) Маршъ.

---

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

Opus *— Четвертая баркарола въ 2 руки.
» 51. Six morceaux: 1) La mélancolie, 2) Enjouement, 3) Rêverie, 4) Caprice, 5) Passion, 6) Coquetterie.
» 52. Trio № 3 (H-dur).
» 53. Шесть фугъ въ свободномъ стилѣ, заимствованныхъ изъ прелюдій.
» *54. Ораторія (духовная опера) «Потерянный рай» (въ трехъ частяхъ, для солистовъ, хора и оркестра).
» 55. Квинтетъ для фортепіано съ духовыми инструментами.

Эти произведенія появились въ свѣтъ до 1876 года.

» 56. Третья симфонія для оркестра (A-dur).
» 57. Шесть романсовъ: 1) Утро, 2) Пѣсня (Тѣнь за тѣнью), 3) Новая любовь, 4) Пѣснь Клерхенъ, 5) Жажда свободы, 6) Трагедія.
» 58. Сцена и арія для сопрано (съ оркестромъ): E dunque ver?
» 59. Квинтетъ для струнныхъ инструментовъ.
» 60. Концертная увертюра № 2.
» 61. Три мужскихъ хора: 1) Военная пѣсня, 2) Праздникъ любви и 3) Vinum hungaricum.
» 62. Шесть хоровъ для смѣшанныхъ голосовъ: 1) Въ гондолѣ, 2) Мелодія, 3) Сосна, 4) Ночь, 5) Пробужденная роза и 6) Гномы.
» 63. «Русалка» — пѣснь для контральто съ женскимъ хоромъ (на слова Лермонтова).
» *64. Басни Крылова (шесть романсовъ): 1) Кукушка и Орелъ, 2) Оселъ и Соловей, 3) Стрекоза и Муравей, 4) Квартетъ, 5) Парнасъ и 6) Ворона и Курица.
» 65. Концертъ для віолончели съ фортепіано (A-moll).
» 66. Квартетъ для струнныхъ инструментовъ и фортепіано (C-dur).
» 67. Шесть дуэтовъ: 1) Пѣсня птичекъ, 2) Лѣсная пѣсня, 3) Привѣтъ весны, 4) Минуя, 5) Вечеръ у моря и 6) Пѣсня (Лотосъ).
» 68. «Фаустъ» — музыкально-характеристическая картина для оркестра. (Первая).
» 69. Cinq morceaux (для фортепіано): 1) Caprice, 2) Nocturne, 3) Scherzo, 4) Romance, 5) Toccata.
» 70. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ № 4 (D-moll).
» 71. Trois morceaux (для piano): 1) Nocturne, 2) Mazurka, 3) Scherzo,

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона

Opus 72. Шесть романсовъ: 1) Блеститъ роса, 2) Какъ птичка весенняя въ лѣсу, 3) Лѣсная вѣдьма, 4) Утренній привѣтъ, 5) Горный цвѣтокъ и 6) Утрата.

» 73. Фантазія для двухъ фортепіано.

» 74. «Утро» — кантата для мужскаго хора съ оркестромъ.

» 75. Album de Peterhof (12 morceaux pour piano): 1) Souvenir, 2) Aubade, 3) Marche funèbre, 4) Impromptu, 5) Rêverie, 6) Caprice-russe, 7) Pensées, 8) Nocturne, 9) Prélude, 10) Mazurka, 11) Romance, 12) Scherzo.

» 76. Шесть романсовъ: 1) Чаща лѣсная, 2) Ночь, 3) Къ веснѣ, 4) Взглядъ весны, 5) Испанская пѣсня, 6) Пандеро.

» 77. Фантазія для фортепіано (E-moll).

» 78. Двѣнадцать пѣсенъ: 1) Еврейская мелодія, 2) Взоромъ твоимъ я утѣшенъ, 3) Ангелъ, 4) Буря, 5) Ахъ, зачѣмъ меня силой выдали, 6) Узникъ, 7) Сцена изъ «Цыганъ», 8) Новогреческая пѣсня, 9) Элегія: О чемъ въ тиши ночей, 10) Мое сердце родникъ, 11) Дума и 12) Воронъ къ ворону летитъ.

» 76. «Иванъ Грозный» — музыкально - характеристическая картина для оркестра. (Вторая).

» 80. Ораторія «Вавилонская башня». (Духовная опера).

» 81. Шесть этюдовъ для фортепіано.

» *82. Danses de différentes nations. Album de six morceaux: 1) Russie — Русская и Трепакъ, 2) Caucase - Lesginka, 3) Pologne-Mazurka, 4) Hongrie-Czárdas, 5) Italie-Tarantelle, 6) Allemande-Valse.

» 83. Десять романсовъ: 1) Не забывай, 2) Шли на праздникъ, 3) Пѣснь Барберины, 4) Женская молитва, 5) Дѣва, скажи мнѣ, 6) Перелетная касатка, 7) Первая фіалка, 8) Слеза, 9) Прости и 10) Свиданія.

» 84. Фантазія для фортепіано съ оркестромъ (C-moll).

» 85. Тріо № 4 (La-mineur).

» 86. Andante для скрипки съ фортепіано.

» 87. «Донъ-Кихотъ» — музыкально-характеристическая картина для оркестра. (Третья).

» 88. Тема и варіаціи для фортепіано.

---

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

Opus 89. Соната для фортепіано въ четыре руки (D-dur).

» 90. Два квартета (для двухъ скрипокъ, альта и віолончели — G-moll и E-moll).

» 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon изъ «Вильгельма Мейстера» Гете, 14 піесъ: 1) Was hör' ich draussen vor dem Thor (арфистъ, баритонъ), 2) Wer nie sein Brod mit Thränen ass (также), 3) Wer sich der Einsamkeit ergiebt (тоже), 4) Kennst Du das Land (Миньона, сопрано), 5) Ich armer Teufel, Herr Baron (теноръ), 6) Ihm färbt der Morgensonne Licht (арфистъ), 7) Nur wer die Sehnsucht kennt (дуэтъ арфиста и Миньоны), 8) Singet nicht in Trauertönen (Филина, сопрано), 9) An die Thüren will ich schleichen (арфистъ), 10) Heiss mich nicht reden (Миньона), 11) Ich hatt' ihn einzig mir erkoren, 12) So lasst mich scheinen bis ich werde (Миньона), 13) Requiem Миньоны: Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft? (сначала 4 дѣтскихъ голоса, потомъ 4 мужскихъ и смѣшанный хоръ съ аккомпаниментомъ фортепіано и фисгармоніи или гармоніи) и 14) O, ihr werdet Wunder sehen (Фридрихъ, теноръ). Всѣ №№, не исключая и 13, сопровождаются аккомпаниментомъ фортепіано).

» 92. Двѣ части: № 1. «Hecuba»: «Noch einen Blick» (арія для контральто съ оркестромъ) и № 2. «Hagar in der Wüste»: «Geduld, Geduld, mein Kind» (арія для контральто съ оркестромъ).

» 93. Miscellanées (девять частей): № 1. Баллада «Леонора». № 2. Варіаціи на американскую народную пѣснь: «Jankee-doodle». № 3. Двѣ пьесы, посвященныя г-жѣ Терминской: a) Думка, b) Полонезъ. № 4. Двѣ русскія серенады: 1) D-moll, 2) A-moll. № 5. Два большіе этюда, посвященные г. Кроссу: 1) D-moll и 2) A-dur. № 6. Скерцо (F-dur). № 7. Пятая баркаролла. № 8. Двѣ пьесы: 1) Новая мелодія и 2) Impromptu. № 9. Мелочи (miniatures) — двѣнадцать піесъ: 1) У ручья, 2) Менуэтъ, 3) Колыбельная пѣсня, 4) Охота (Halali), 5) Серенада (D-moll), 6) Отшельникъ, 7) Восточный маршъ (El dachtaran), 8) Вальсъ, 9) Рыцарь и крестьянка, 10) У окна, 11) Свиданіе и 12) Шествіе. Всѣ для фортепіано.

» 94. Концертъ для фортепіано (Es-dur).

» 95. Драматическая симфонія (для оркестра) № 4 (D-moll).

Opus 96. Концертъ для віолончели № 2 (D-moll).
» 97. Секстетъ для струнныхъ инструментовъ (D-dur)
» 98. Соната для скрипки № 3 (H-moll).
» 99. Квинтетъ (съ фортепіано) G-moll.
» 100. Соната для фортепіано № 4 (A-moll).
» 101. Двѣнадцать романсовъ: 1) Коль любить, такъ безъ рэасудку, 2) Грядой клубится бѣлой надъ озеромъ туманъ, 3) Дробится, и брызжетъ, и плещетъ волна, 4) Дождя отшумѣвшаго капли тихонько по листьямъ текли, 5) Звонче жаворонка пѣніе, 6) Волки (баллада), 7) Не вѣтеръ вѣя съ высоты, 8) Вздымаются волны, какъ горы, 9) Усни, печальный другъ, 10) Кабы знала я, кабы вѣдала, 11) Князь Ростиславъ, 12) Боръ сосновый въ странѣ одинокой стоитъ (на слова гр. Ал. Толстаго).
» *102. Caprice-russe (для фортепіано съ оркестромъ).
» 103. Маскарадный балъ (для фортепіано въ 4 руки) 20 пьесъ: № 1. Introduction. № 2. Astrologue et Bohémienne (XVI siècle). № 3. Berger et Bergère (XVIII s.). № 4. Marquis et Marquise (XVIII s.) № 5. Pêcheur napolitain et napolitaine (XVIII s.). № 6. Chevalier et Châtelaine (XII s.). № 7. Toréadore et Andalouse (XVIII s.). № 8. Pélerin et Fantaisie (Etoile du soir). № 9. Polonais et Polonaise (XVI s.). № 10. Bojard et Bojarine (XVI s.). № 11. Cosaque et Petite-russienne (XVII s.). № 12. Pacha et Almée (XVII s.). № 13. Seigneur et Dame (de la cour Henri III). № 14. Sauvage et Indienne (XV s.). № 15. Patricien allemand et Demoiselle (XVI s.). № 16. Chevalier et Soubrette (XVIII s.). № 17. Corsaire et femme grecque (XVII s.). № 18. Royal Tambour et Vivandière (XVIII s.). № 19. Troubadour et Dame souveraine (XIII s.). № 20. Danses.—Аррангированы въ 2 руки Альбертомъ Гейнцомъ; нѣкоторые №№ арранжированы для оркестра г. Эрдмансдерферомъ и выпущены въ двухъ серіяхъ.
» 104. Три этюда, баллада и impromptu (для фортепіано въ 2 руки).
» 105. Десять сербскихъ романсовъ: 1) Wie wart ihr fröhlich, goldne Mädchentage, 2) Warum musst du welken, schöne Rose, 3) Rosendüfte füllen rings die Lüfte, 4) Schüchtern brach

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

der Mond durch Wolkenschatten, 5) Weithin rief die Mutter nach der Tochter, 6) Einen Bruder hatt' ich, einen Geliebten, 7) O Gott, wo ist mein Ausgewählter, 8) Wie so launisch bist du, o Sonnenschein, 9) Willst du einen Ehemann erkennen, 10) Geh' bei Tagesanbruch auf die Strasse.

Opus 106. Два квартета (As-dur и F-moll).

» 107. Русская симфонія № 5 (G-moll).

» 108. Тріо № 5 (C-moll).

» *109. Девять пьесъ: 1) Prélude (à m-me Sophie Menter), 2) Valse (à m-lle Mary Krebs), 3) Nocturne (à m-me Anne Mehling), 4) Scherzo (à m-me Montigny-Remaury), 5) Impromptu (à m-lle A. Zimmermann) 6) Rêverie-Caprice (à m-lle Véra Timanoff), 7) Badinages (à m-r Fr. Planté), 8) Thème varié (à m-r Louis Diémer), 9) Etude in Es.

» *110. „Eroica“ — фантазія для оркестра (въ память Скобелева).

Почти всѣ эти opus'ы написаны до 1883 года.

Слѣдующія произведенія не отмѣчены никакимъ opus'омъ:

*1. Вакхическая пѣснь Зулимы изъ оперы *Месть:* «Лейте полнѣе сокъ благодатный» (для контральто, хора и оркестра).

*2. *Россія* — музыкальное сочиненіе, написанное для открытія художественно-промышленной выставки въ Москвѣ въ 1882 г. (для оркестра).

*3. *Турецкій маршъ* изъ *Ruines d'Athênes* Бетховена (переложеніе для фортепіано).

*4. *Дѣти степей* — опера въ трехъ дѣйствіяхъ.

*5. *Фераморсъ* (Lalla-Rookh) — опера въ трехъ дѣйствіяхъ.

6. *Демонъ* — фантастическая опера въ трехъ дѣйствіяхъ.

*7. *Маккавеи* — опера въ трехъ дѣйствіяхъ.

*8. *Неронъ* — опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

*9. *Купецъ Калашниковъ* — опера въ трехъ дѣйствіяхъ.

10. *Суламиѳь* — духовная опера.

11. *Попугай* — комическая опера въ одномъ дѣйствіи.

12. *Разбойники* (Unter Räubern) — опера въ одномъ дѣйствіи.

---

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

*13. *Виноградная лоза*—балетъ въ трехъ дѣйствіяхъ.
14. *Дмитрій Донской* — фантазія для оркестра.
15. Два этюда для фортепіано (въ двѣ руки).
*16. Euphemia-Polka.
17. Четыре польки: Амалія, Генріетта, Флора и Наталія.
18. Fantaisie sur les mélodies Hongroises (для фортепіано).
19. Четвертая баркаролла
*20. Trot de cavalerie
21. Valse-caprice
*22. Шестая баркаролла
23. Points d'orgue: четыре каденціи къ первымъ четыремъ концертамъ Бетховена и пятая—къ концерту D-moll Моцарта

(19–23: для фортепіано въ 2 руки.)

24. Романсы: 1) Насъ трое, 2) Къ ночи, 3) Скажи, мой другъ, 4) Сердце, 5) Трое цыганъ, 6) Отчизна моихъ пѣсенъ, 7) Ночь. Мой голосъ для тебя, 8) Въ полночный часъ, 9) Признаніе, 10) Ты не пой, соловей, 11) Пѣсня любви и 12) Фатьма.
25. Trois morceaux caractéristiques для фортепіано: 1) Chanson russe, 2) Nocturne sur l'eau и 3) Le cataracte.
26. Романсы, написанные на французскій текстъ: 1) Rapelle-toi (Сл. A. de Musset), 2) A Saint-Blaize à la Zuecca, 3) Chanson de Barberine, 4) La prière de femme, 5) Chanson d'amour.
27. Романсы, написанные на итальянскій текстъ: 1) Tanto gentile et tanto onesta, 2) La rondinella pelegrina и 3) La prima viole (A. Maffei).
28. Романсы, написанные на англійскій текстъ (на слова Томаса Мура): 1) The tear, 2) Good night и 3) A dream.

Почти всѣ романсы съ иностраннымъ текстомъ переведены на русскій языкъ. Opus'ы — 32, 33, 57, 67 (дуэты), 72, 76 и не вошедшіе въ opus романсы, обозначенные у насъ цифрой 24, написаны первоначально на нѣмецкій текстъ.

---

*) Изданіе и собственность П. Юргенсона.

Изданіе Юргенсона.

КНИГИ О МУЗЫКѢ НА РУССКОМЪ ЯЗЫКѢ

продаются во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ въ Россіи.

	р.	к.
Берліозъ, Дирижеръ оркестра	—	75
Бернардъ, М. Искусство настраивать, или систематическое изложеніе правилъ научиться безъ труда и въ самое короткое время вѣрно и чисто строить фортепіано, натягивать струны и вообще поддерживать инструментъ въ надлежащемъ порядкѣ (вѣс. 1 фунтъ) net.	—	40
Бусслеръ. Учебникъ формъ инструментальной музыки	1	50
— Строгій стиль	2	—
— Контрапунктъ и фуга	1	50
Буховцевъ, А. Указатель фортепіанныхъ пьесъ	—	50
Гансликъ, Э. «О прекрасномъ въ музыкѣ». Дополненіе къ изслѣдованію эстетики музыкальнаго искусства. Переводъ М. М. Иванова	1	—
Гаррасъ, Карманный музыкальный словарь (4-е изданіе музык. Терминологіи)	—	50
Геваертъ. Руководство къ инструментовкѣ	4	—
Глейхъ, Ф. Руководство къ новѣйшей инструментовкѣ или правила къ изученію всѣхъ употребляемыхъ въ оркестрѣ инструментовъ. Въ этомъ руководствѣ, кромѣ того, объясняется способъ употребленія всѣхъ инструментовъ въ композиціи и переложеніи всѣхъ пьесъ для большаго и малаго оркестра, а равно для хора военной и бальной музыки (вѣс. 1 фунтъ) net.	1	—
Гунке, I. Письма о музыкѣ net.	—	40
— Полное руководство къ сочиненію музыки. Новое дополненное изданіе съ портретомъ автора	7	—
Съ пересылкою	8	—
Это же руководство по частямъ:		
Часть I. О мелодіи	2	—
Часть II. О контрапунктѣ, содержитъ въ себѣ ученіе: a) о гармонизаціи данной мелодіи, b) о контрапунктѣ, c) объ имитаціяхъ, d) о фигураціи хорала, e) о фугѣ, f) о канонѣ.	3	50
Часть III. О формахъ музык. произведеній	3	—
За пересылку каждой части за 3 ф.		
— Руководство къ изученію гармоніи, приспособленное къ самоученію. Введеніе въ его «Руководство къ сочиненію музыки» (вѣс. 3 ф.)	3	—
Доммеръ. Исторія музыки съ прилож. очерка Исторіи музыки въ Россіи	4	—

		р. к.
Джаксонъ, Э. Гимнастика пальцевъ, какъ вѣрное средство для скораго достиженія солидной техники на музыкальныхъ инструментахъ, съ 37 рисунками, сост. В. Голузѣевымъ		— 75
Казанскій. Учебникъ для духовныхъ школъ и сельскихъ пастырей, къ принятію одобренъ Св. Синодомъ. 2-е изд.		1 —
Кашкинъ, Н. Учебникъ элементарной теоріи музыки. 5-е изданіе 1886 г.		— 50
Кёлеръ, Л. Обученіе на фортепіано. Совѣты опытнаго человѣка, учителя и профессора		2 —
Кириловъ, Н. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столѣтій	net.	— 75
Кольбе. Краткое руководство къ изученію генералбаса. Переводъ съ нѣмецкаго съ нѣкоторыми измѣненіями Г. А. Лароша (вѣс. 1 ф.)	net.	1 —
Лобе. Музыкальный катехизисъ. 6-е изданіе		— 60
Марксъ, А. Всеобщій учебникъ музыки. Руководство для учителей и учащихся по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго образованія. Переводъ Фаминцина. 2-е изданіе		3 50
Морковъ, В. Историческій очеркъ русской оперы съ самаго ея начала по 1862 годъ. Въ этомъ очеркѣ представленъ хронологическій обзоръ дѣятельности отечественной нашей оперы въ продолженіи шести царствованій; помѣщены краткія біографіи нѣкоторыхъ, наиболѣе замѣчательныхъ, русскихъ пѣвцовъ, пѣвицъ и композиторовъ, театральные анекдоты, случаи и пр. Въ концѣ приложено нѣсколько афишъ и объявленій, издававшихся назадъ тому болѣе 100 лѣтъ (вѣс. 2 фунта)	net.	1 —
Перепелицынъ. Музыкальный словарь съ краткими біографіями артистовъ и сочинителей		2 —
Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. (Полный томъ)		4 —
Рихтеръ, Э. Ф. Элементарная теорія музыки. Перев. съ нѣмецк. съ дополн. подъ редакціею А. С. Фаминцына	net.	— 40
Чайковскій, П. Учебникъ гармоніи, принятый какъ руководство въ консерваторіи въ Москвѣ. 1885. Изданіе 4-е		1 50
— Краткій учебникъ гармоніи, приспособленный къ чтенію духовно-музыкальныхъ сочиненій въ Россіи. Москва, 1875 г.		1 —
Шуманъ, Р. Жизненныя правила и совѣты молодымъ музыкантамъ. Переводъ съ нѣмецкаго проф. П. И. Чайковскаго (съ нѣмецк. оригиналомъ). 4-е изд.		— 30
Schumann, R. Musikalische Haus- und Lebens-Regeln (Deutsch und russisch)		1 50
Христіановичъ. Письма о Шопенѣ, Шубертѣ и Шуманѣ. 1876 г. (Новое изданіе)		1 50
Веберъ. Руководство для систематическаго обученія на фортепіано		— 50
— Путеводитель при обученіи игрѣ на фортепіано. 3-е дополн. изданіе		— 50
Полнѣйшій каталогъ пьесъ для фортепіано съ указаніемъ издателей. 319 стран. мелкой печати		— 80

Каталогъ дешевыхъ изданій Юргенсона безплатно.